arta

ANUL XXXIII NR. 2/1986

arta

ANUL XXXIII NR. 2/1986

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA

Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 70433 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL

Vasile Drăguţ, redactor şef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacţie, Horia Horşia, Mihai Drişcu, François Pamfil

RESPONSABIL DE NUMĂR

Horia Horşia

MACHETA ARTISTICĂ

Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Liana Posluşnic

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Atanase Cartojan, Minerva Văleanu
Eugeniu Lupu, Mihai Oroveanu

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Mihai Oroveanu

Redacţia mulţumeşte artiştilor şi colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziţie.

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, Bucureşti

Costul unui Abonament:

lei 360 anual (12 apariţii); lei 180—6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

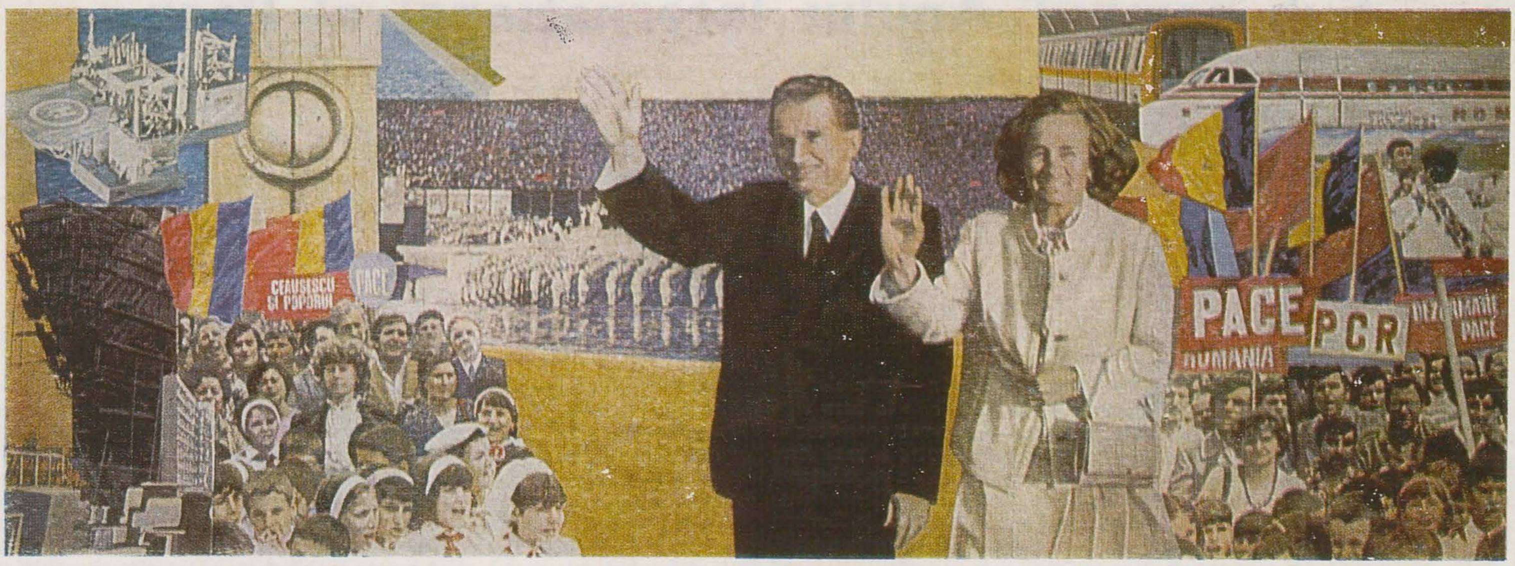
TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti, România.

EDITORIAL	1	Ţara îşi omagiază preşedintele	Alexandra Ionescu
	2	Anul Internaţional al Păcii	Arta
	3	O realizare a urbanismului contemporan	Mircea Grozdea
	4	Atelierul	Paul Petrescu
	6	Atelierul, o « arcă a alianţei »	Coriolan Babeţi
ARHIVA BRÂNCUŞI	8	Vatra lui Constantin Brâncuşi	Barbu Brezianu
FIŞE PENTRU ISTORIA ARTEI ROMÂNEŞTI	13	Atelierele lui Luchian	Theodor Enescu
	17	Acum una sută douăzeci de ani	Radu Ionescu
	19	Theodor Aman în oraş şi acasă	Călin Dan
	21	Colecţia de atelier	Adrian-Silvan Ionescu
	24	Atelierul, autoportretul artistului	Mihai Buculei
ŞANTIERE ALE ARTEI ACTUALE	25	Atelierul, un spaţiu privilegiat	Alexandra Titu
CRONICĂ	31	Georgeta Năpăruş: spectacolul unei reînnoiri	Olga Buşneag
	33	Jurnalul galeriilor	Marica Grigorescu, Carmen Popescu, Anca Vasiliu, Mihai Ispir, Radu Ionescu
	37	Premiile Uniunii Artiştilor Plastici pe anul 1984	
CĂRŢI/IDEI	38	Ion Frunzetti: Pegas între meduză şi Perseu	Theodor Redlow
	39	Meridiane	Vasile Drăguţ, Călin Dan
COPERTA	I	În atelierul lui Ion Gheorghiu	
	IV	Artă poştală	

EDITORIAL	1	Le pays rend hommage à son président	Alexandra Ionescu
	2	L'Année Internationale de la Paix	Arta
	3	Une réalisation de l'urbanisme contemporain	Mircea Grozdea
	4	L'atelier	Paul Petrescu
	6	L'atelier, une « arche de l'alliance »	Coriolan Babeţi
LES ARCHIVES BRANCUSI	8	Le foyer de Constantin Brancusi	Barbu Brezianu
FICHES POUR UNE HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	13	Les ateliers de Luchian	Theodor Enescu
	17	Il y a cent vingt années . . .	Radu Ionescu
	19	Theodor Aman en ville et dans son logis	Călin Dan
	21	Collections dans l'atelier	Adrian Silvan Ionescu
	24	L'atelier, un autoportrait de l'artiste	Mihai Buculei
CHANTIERS DE L'ART ACTUEL	25	L'atelier, un espace privilégié	Alexandra Titu
CHRONIQUE	31	Georgeta Năpăru: le spectacle d'un renouveau	Olga Buşneag
	33	Le journal des galéries	Marica Grigorescu, Carmen Popescu, Anca Vasiliu, Mihai Ispir, Radu Ionescu
	37	Les Prix de l'Union des Arts Plastiques pour l'année 1984	
LIVRES/IDÉES	38	Ion Frunzetti: « Pégase entre Méduse et Persée »	Theodor Redlow
	39	Méridiens	Vasile Drăguţ, Călin Dan
COUVERTURE	I	Dans l'atelier de Ion Gheorghiu	
	IV	L'art des timbres-poste	

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	1	Президенту-почтение страны	Александра Ионеску
	2	Международный Год Мира	Арта
	3	Достижение современного урбанизма	Мирча Гроздя
	4	Ателье	Пауль Петреску
	6	Ателье — « лодка соединения »	Кориолан Бабецп
АРХИВ БРЫНКУШ	7	Очаг Константина Брынкуш	Барбу Брезяну
КАРТОЧКИ ДЛЯ ИСТОРИИ РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА	13	Ателье Лукиана	Теодор Энеску
	17	120 лет тому назад . . .	Раду Ионеску
	19	Теодор Аман в городе и дома	Кэлин Дан
	21	Ателье — коллекция	Адриан Силван Ионеску
	24	Ателье — автопортрет художника	Михай Букулей
СТРОЙКИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА	25	Ателье-привилегированное пространство	Александра Титу
ХРОНИКА	31	Джорджета Нэпэруш — спектакль обновления	Ольга Бушняг
	33	Журнал галереи	Марика Григореску, Кармен Попеску, Анка Василиу, Михай Испир, Раду Ионеску
	37	Премии присужденные Союзом Художников по 1984 г.	
КНИГИ/ИДЕИ	38	Ион Фрунзетти: Пегас между медузой и Персеем	Теодор Редлов
	39	Меридианы	Василе Дрэгуц, Кэлин Дан
ОБЛОЖКА	I	В ателье Иона Георгиу	
	IV	« Маил — арт »	

https://biblioteca-digitala.ro



ION BITZAN, VLADIMIR ȘETRAN: Omagiu

ŢARA ÎŞI OMAGIAZĂ PREŞEDINTELE

Expoziția deschisă în ianuarie 1986 la sala Dalles, cu prilejul aniversării zilei de naștere a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președinte al Republicii Socialiste România, reunește un grupaj de lucrări de pictură, sculptură, grafică și arte decorative, în care sensul omagial este implicat fie în structura narativă, fie în participarea la gestul jubiliar, în caracterul lor de ofrandă.

Lucrările ce stau declarat sub semnul evenimentului, constituindu-se deci ca imagini explicit descriptive, aduc chipul Președintelui — regăsind formula portretului « de aparat » — fie îl prezintă integrat în scene compoziționale, în secvențe ale realității construcției socialiste, scene ce folosesc mijloacele reportajului. Trebuie să amintim aici portretele semnate de pictorul Traian Brădean, bustul realizat de sculptorul Ion Jalea, reprezentarea de expresie monumentală a Președintelui, datorată lui Mihai Coșan, tapiseria Ilenei Balotă.

Cele mai multe dintre lucrările reunite pe simezele sălii Dalles sînt însă compoziții « tematice », al căror scop este încercarea de a reconstitui, ca o cronică în imagini, activitatea secretarului general. Discursul acestor lucrări se plasează între imediatul « cotidianului » și sensul istoric mai amplu, cu implicațiile sale simbolice și morale. Selecționarea secvențelor — cu tot caracterul lor subliniat de « instantaneu » este unul dintre primele acte ale artistului care participă la elaborarea amplei cronici în imagini. Realismul este una dintre premise (vizînd mai cu seamă execuția). Valoarea semnificativă a realității prezentate este cealaltă premisă.

Ca în toate ocaziile unor expoziții de acest gen, lucrările semnate de Ion Bitzan și de Vladimir Șetran reușesc să atingă în cea mai mare măsură calitatea de *instantaneu*, în același timp realist și simbolic. Sinteză între imediatul faptului trăit și permanența istorică, scenele de masă, cu grupuri de oameni ai muncii înconjurîndu-i pe tovarășii Nicolae Ceaușescu și Elena Ceaușescu, dobîndesc o anvergură temporală ce tinde să depășească posibilitățile reportajului jurnalistic. Stringența cotidianului, a confuziei între imagine și realitate, se instaurează, paradoxal, mai cu seamă la nivelul limbajului, direct, denotativ. În aceeași zonă a compoziției în care epicul tinde spre simbolic, semnalăm lucrările semnate de Eugen Palade (individualizate de o notă de lirism), Doru Rotaru, Constantin Nițescu, Augustin Costinescu, Dan Cristian Popescu.

O serie de mari lucrări de tapiserie transpun cu mijloacele genului sensul omagial, fără a integra citatul direct din eveniment, ci operînd cu elemente pur decorative, în care aluzia la realitate urmează o logică specifică. Amintim lucrarea semnată de Ana Tamas, compoziția Lucreției Pacea, compoziția Theodorei Moisescu Stendl, a Mariei Văgîi.

Acestei selecții în care, cum spuneam, caracterul omagial este prezent în intenție, mai mult sau mai puțin declarat, i se adaugă un număr de obiecte cu statut pur decorativ, care participă la ideea generală a expoziției prin aparența lor somptuoasă, prin pura frumusețe a formei — lucrări semnate de ceramiști și sticlari, de autorii unor lucrări în metal. Ele susțin cu prezența lor, la fel ca și lucrările de pictură reprezentînd flori, ideea unui sens omagial mai larg decît enunțurile directe, sau decît marea retorică figurativă, extinzînd participarea la sărbătorirea evenimentului la genuri și modalități de exprimare foarte diferite.

ALEXANDRA IONESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Sub semnul Anului Internațional al Păcii

1986 — anul gloriosului jubileu al Partidului Comunist Român — este și Anul Internațional al Păcii, proclamat de Organizația Națiunilor Unite în baza unei rezoluții printre ai cărei autori se numără și România, consecvent promotor al eforturilor pentru edificarea unei lumi mai bune și mai drepte, a unei lumi în care toate popoarele să se poată dezvolta liber, la adăpost de amenințarea forței, a violenței și a războaielor. Coincidența nu este doar simplu calendaristică ci profund semnificativă, avînd în vedere că partidul nostru, încă de la făurirea sa în urmă cu 65 de ani, a înscris pe stindardul său lupta pentru o lume a păcii, privită ca o condiție fundamentală, vitală a edificării noii societăți — singurul cadru propice muncii rodnice a oamenilor, propășirii popoarelor dornice să-și împlinească în liniște năzuințele de progres, să-și făurească libere, dar concertate unele cu altele, destinul pe care și-l doresc.

Așa cum sublinia în mod strălucit tovarășul Nicolae Ceaușescu, iubitul conducător al națiunii noastre, în epoca celor mai profunde transformări revoluționare și mărețe prefaceri înnoitoare din întreaga sa istorie, « Partidul Comunist Român își trage seva din gorioasa istorie, de milenii, a poporului nostru, din toate evenimentele și luptele desfășurate de-a lungul vremurilor; el își afirmă hotărîrea de a asigura, în noile condiții istorice, dezvoltarea continuă, pe o nouă treaptă, a civilizației și vieții întregului nostru popor, de a-și făuri un viitor demn și liber, viitorul comunist ». Patriotismul profund al partidului în continuitatea năzuințelor de mai bine ale unui întreg popor, răspunderea istorică pe care și-a asumat-o față de destinele patriei sînt inseparabile, în gîndirea politică profund umanistă și științific fundamentată a secretarului general al partidului, de răspunderea față de destinele întregii umanități, asumată într-un nobil spirit de solidaritate planetară. Este un crez pe care partidul și l-a afirmat încă de la făurirea sa: « pe steagurile noastre (scria ziarul « Socialismul » din 9 mai 1921) va să strălucească soarele unei morale noi, morală de înălțare a ființei omenești din toate făgașele înguste și întunecate ale stării sociale (. . .) Omenirea așteaptă de la noi mai mult decît dezrobirea economică și politică, așteaptă să-i dăm pilda unei morale adevărate omenești, din care Adevărul să răsară îmbrățișat cu Dragostea și Pacea între oameni ».

Răspunzînd unei vocații confirmate istoric și afirmate astăzi cu strălucire — vocația de pace a poporului român, pentru care buna înțelegere cu alte popoare a reprezentat și reprezintă o fundamentală rațiune de a fi — acest crez reprezintă o piatră unghiulară a politicii partidului și statului nostru, în cadrul căreia opera de edificare internă și acțiunea pe plan internațional constituie o unitate inseparabilă. Unitate, pentru că munca unui popor profund atașat idealurilor libertății, progresului și păcii nu poate fi cu adevărat rodnică, eficientă și dătătoare de ctitorii durabile decît împletită cu munca întregii umanități, creatoarea civilizație de azi și de mîine și dintotdeauna. Actuala ordine a lumii și climatul internațional, inechitatea existentă, amenințările care planează pun însă sub semnul întrebării roadele creativității umane și accentuează, mai mult ca oricînd, componenta de luptă a acestei creativități. Este lupta pentru apărarea dreptului suprem al oamenilor la viață. « Situația gravă mondială — relevă cu claritate conducătorul partidului și statului nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu — face mai necesară ca oricînd unirea și conlucrarea strînsă, solidaritatea activă a tuturor popoarelor, a forțelor democratice, progresiste de pretutindeni, pentru oprirea cursului periculos al evenimentelor spre confruntare și război și reluarea politicii de destindere, de înțelegere și largă conlucrare, pentru asigurarea păcii în lume ». În aceste condiții, Partidul Comunist Român, România socialistă atrag atenția lumii întregi asupra faptului că « problema fundamentală a epocii contemporane este oprirea cursei înarmărilor, trecerea la dezarmare și asigurarea unei păci trainice în lume ».

Rezoluția de proclamare a Anului Internațional al Păcii a fost adoptată în unanimitate de forumul mondial la 24 octombrie 1984. Este, iarăși, o semnificativă coincidență, pentru că atunci se împlineau patru decenii de la crearea Națiunilor Unite și de la adoptarea Cartei ce are înscrisă, ca idee vital imperativă pentru popoarele zdruncinate de cataclismul celui de-al doilea război mondial — eliberarea omenirii, izbăvirea generațiilor viitoare de spectrul și ororile războiului. Alternativa în fața căreia se află azi omenirea este de o dramatică simplitate: pace sau autodistrugere nucleară, iar marile teme de gîndire și acțiune ale anului 1986 sînt la fel de simplu, dar constructiv formulate: pacea și dezarmarea, pacea și dezvoltarea, pregătirea pentru viață în condiții de pace.

În repetate rînduri, tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat necesitatea ca Anul Internațional al Păcii, 1986, « să marcheze trecerea la o politică nouă — de la confruntare la o politică de soluționare a problemelor pe calea tratativelor, la politică de dezarmare ». România — care, după cum se știe, a inițiat marcarea, în 1985, a Anului Internațional al Tineretului (sub deviza « Participare, Dezvoltare, Pace ») și care a întreprins, în cadrul forumului mondial și în diferite organisme de negocieri asupra problemelor cardinale ale contemporaneității, numeroase demersuri de larg răsunet, unanim apreciate pe plan internațional — preconizează stăruitor un program de pace și dezarmare care să includă garantarea securității și asigurarea echilibrului militar nu pe calea acumulării de noi armamente, ci la un nivel tot mai redus al acestora, prin dezarmare; eliminarea forței și a amenințării cu forța din viața internațională și soluționarea problemelor litigioase dintre state exclusiv pe cale pașnică, prin negocieri; încadrarea dezarmării în eforturile pentru soluționarea problemelor economice și sociale acute; participarea tuturor statelor la negocierile de dezarmare, mobilizarea tuturor popoarelor, unirea forțelor politice și sociale progresiste de pretutindeni în apărarea dreptului suprem al oamenilor la existență, la libertate, independență și pace. România apreciază că în Anul Internațional al Păcii este necesar să se intensifice acțiunile pentru trecerea la dezarmare nucleară, eliminarea rachetelor cu rază medie de acțiune din Europa și de pe alte continente, reducerea și eliminarea tuturor armelor nucleare, încetarea experiențelor cu asemenea arme și oprirea militarizării spațiului cosmic. Propunerile avansate în acest sens de țara noastră, de președintele Nicolae Ceaușescu, bine cunoscute și apreciate în lumea întreagă, sînt tot atîtea inițiative constructive și realiste, al căror unic țel îl constituie construirea și apărarea păcii. Și trebuie spus că pacea nu se cere doar menținută ca un răgaz între războaie, ci construită ca o stare calitativ nouă a lumii, în condițiile în care un nou război mondial, prin recurgerea inevitabilă la armele nucleare ar însemna distrugerea omenirii, înseși condițiilor existenței vieții pe Pămînt. Pentru oamenii ce trăiesc, muncesc și luptă pentru mai bine pe această planetă, pacea este însăși condiția supraviețuirii. Mai mult, ea este singurul climat posibil pentru făurirea bunurilor materiale și spirituale a căror structurată acumulare alcătuiește o civilizație și o cultură.

Creatorii de frumos, artiștii plastici au privilegiul — în calitatea lor de intelectuali și oameni ai muncii care își fructifică potențialul uman într-un domeniu specific de activitate — să fie creatori de bunuri materiale și spirituale, deopotrivă. Înfăptuirile lor, întotdeauna spațial-obiectuale, materiale, sînt destinate fie desfătării, fie incitării, fie reculegerii meditative, dar mai presus de orice, edificării spirituale a compatrioților și contemporanilor lor, mereu cu gîndul la generațiile viitoare. Domeniul lor de activitate este un fericit teren de manifestare a năzuințelor și idealurilor cele mai scumpe umanității din totdeauna: un domeniu al comunicării fără de graniță, întru apărarea și promovarea valorilor umane perene. Nu puține sînt cazurile în care artiștii, prin opera lor cu putere de manifest, se situează în primele rînduri ale militanților pentru pace sau ale celor ce denunță primejdiile și ororile războiului, dar trebuie spus că întotdeauna opera de artă este, prin însăși esența ei, o piatră în edificiul la care lucrează forțele înaintate din toate domeniile de activitate și din toate vetrele de civilizație ale lumii în care trăim: edificiul păcii, ca încununare a milenarelor eforturi de progres ale omului.

Artiștilor plastici ai societății românești de astăzi partidul le oferă, ca și tuturor celorlalți creatori de frumos și oamenilor de cultură în general, o paradigmă a creativității, creația fiind însuși sensul înalt și înnoitor al unei politici puse în slujba intereselor și aspirațiilor fundamentale ale poporului: Partidul Comunist Român a schimbat din temelii o societate pentru a construi o alta, pe principiile unei morale cu adevărat omenești, înălțînd astfel în fața lumii noul destin și noua demnitate a țării. În același timp, socialismul care se construiește cu oamenii și pentru oameni, cu poporul și pentru popor este un model de exemplară angajare în slujba marilor idealuri de libertate, dreptate, independență și suveranitate, a căror concretizare în fapte și realități sociale presupune în mod esențial construirea prin eforturi consecvent concertate a păcii. Partidul, secretarul său general au conferit făuritorilor de frumos statutul de militanți pe frontul educării oamenilor, de modelatori ai conștiințelor, în sensul valorilor morale ale societății socialiste și comuniste ce se construiește prin efortul creator al întregului popor, chemîndu-i să sporească, prin opera lor, domnia binelui, a frumosului și a adevărului. Iată de ce, îndemnați, cum nu o dată a spus tovarășul Nicolae Ceaușescu, « să reflecte vremurile de epopee pe care le trăim, să zugrăvească viața cum este, cu luminile și umbrele ei », artiștii plastici din România socialistă, împreună cu întregul popor, susțin cu tărie apelurile președintelui țării la rațiune și luciditate politică, pentru a salvgarda viața și liniștea oamenilor de pretutindeni.

Opera de artă, făurită în tainica liniște a atelierului, va sta întotdeauna ca mărturie a acestei năzuințe supreme.

ARTA

https://biblioteca-digitala.ro

atelierul, o realizare a urbanismului contemporan

mircea grozdea

Noţiunea de atelier, în sensul general de spaţiu de muncă pentru exercitarea unei meserii, posedă multiple înţelesuri, cu diferenţe uneori substanţiale după specificul profesiunii la care se referă şi totodată cu o variaţie de conţinut în timp, din ce în ce mai resimţită în veacul XX. De la atelierul meşterului medieval, cu utilaj ce alcătuia un adevărat univers fabulos, în care îşi petrecea viaţa întreaga familie, cu ucenici, calfe şi servi ajutători, pînă la studioul modern, înzestrat cu aparataj electric şi instrumente de precizie, acelaşi termen rezervat încăperii de lucru — atelierul — şi-a schimbat conţinutul şi înfăţişarea, pentru a răspunde mereu altor cerinţe ale artizanului sau ale artistului profesionist. Pentru întreg domeniul artelor frumoase atelierul a însemnat o indispensabilă componentă, legată fizic atît de viaţa de breaslă, cît şi de exerciţiul individual al profesiunii, locul de comuniune zilnică între vis şi realitate, între gîndire şi faptă, ilustrat în nenumărate pînze pictate sau în stampe de epocă perindate de la Renaştere pînă în zilele noastre — unele celebre — şi în orice caz puncte esenţiale de referinţă.

În secolul XIX, mai ales, atelierul intră şi la noi în circuitul uzual specific breslei, un exemplu e ocvent constituindu-l bine cunoscutul tablou al lui Theodor Aman, înfăţişînd cu lux de detalii propriul salon al artistului, devenit astăzi muzeu. Dar în organizarea obştei artiştilor plastici, ca preocupare a acesteia, ca şi a autorităţii culturale de stat, atelierul apare mult mai tîrziu (semnalăm cu puţin înainte de primul război mondial iniţiativele pictorului Ipolit Strâmbu). Între cele două războaie societăţile de artişti plastici, îndeosebi « Tinerimea Artistică ») încearcă să rezolve problema arzătoare a atelierelor, dar — atît din lipsă de mijloace materiale, cît şi din considerente uneori egoiste, eforturile lor se limitează la cîteva ateliere colective-şcoală, fără un ecou profund în ameliorarea condiţiilor de creaţie (de pildă, atelierul « Zapan » din Bucureşti, pasajul Villacros). În tot acest răstimp, ca şi în primii ani după sfîrşitul celui de-al doilea război, atelierul artistului plastic a rămas în preocupările şi în sarcina acestuia, el descurcîndu-se singur, după mijloacele de care dispunea.

Cînd noua aşezare socială a permis atacarea frontală a problemelor creaţiei artistice, încă de la începutul anului 1951, Uniunea Artiştilor Plastici şi-a pus în program repartizarea de ateliere artiştilor ce nu dispuneau de un spaţiu corespunzător de muncă, precum şi protejarea celor ce beneficiau de un atelier propriu sau închiriat. Acest punct din program s-a menţinut la ordinea zilei pînă astăzi, într-un continuu efort de extindere, de progres tehnic şi de dobîndire a confortului modern. Obştea s-a orientat în trei direcţii principale, fiecare urmărind aceleaşi scopuri, dar fiind utilizate separat, în funcţie de conjunctură şi de mijloacele financiare la îndemînă. 1. O primă acţiune a constat din obţinerea de repartiţii pe numele Fondului Plastic, repartiţii de spaţii recunoscute oficial ca avînd destinaţia de ateliere de creaţie (de obicei foste localuri de comerţ dezafectate, sau chiar şi unele localuri publice devenite neîncăpătoare). Numărul de repartiţii a crescut mereu, astfel că în 1985, după aproape 35 de ani de folosinţă, conservare, dotare şi întreţinere a acestor ateliere, cărora Uniunea le plăteşte chiria la stat, s-a ajuns în Bucureşti la cifra de 400, la care se adaugă alte 250, cu acelaşi regim, administrate direct de filialele din judeţe. 2. O a doua acţiune în soluţionarea problemei de care ne ocupăm s-a dovedit construirea de ateliere de creaţie cu fondurile obştei artistice, astfel ca Uniunea să devină proprietară cu drepturi depline de repartiţie şi folosinţă asupra spaţiilor dobîndite. În anii 1956—1960 s-au înălţat în Bucureşti, cu sprijinul Primăriei, cele patru corpuri de clădiri din str. Ermil Pangrat nr. 27—31, numărînd azi 35 de ateliere de pictură şi sculptură, cel mai temeinic clădite şi mai modern concepute din cîte s-au realizat la noi. Concomitent, atît în Capitală cît şi în numeroase oraşe din ţară, s-a început şi s-a continuat construcţia de ateliere cu fonduri alocate atît de municipiile interesate, cît şi de Uniune, în proporţii egale. S-au realizat astfel imobile cu destinaţie specială de ateliere de creaţie — de obicei cu două nivele (la parter pentru sculptori, la etaj pentru pictori şi graficieni). În unele cazuri, ultimul sau ultimele nivele ale unor blocuri de locuit au fost destinate — atît la Bucureşti cît şi în alte oraşe — construirii ori amenajării atelierelor de creaţie, beneficiind de condiţiile generale ale arhitecturii şi urbanismului contemporan. Atare clădiri au devenit repede focare active de lucru, cîştigîndu-şi adeseori o binemeritată notorietate în viaţa culturală a judeţelor, prezentarea lor fiind folosită uneori ca exemplu de încercări novatoare şi de climat ospitalier pentru ilustrarea şi dezbaterea esteticii urbanistice. 3. În sfîrşit, Uniunea Artiştilor Plastici şi-a impus datoria de a sprijini băneşte pe membrii săi prin acordări de împrumuturi în scopul construirii de locuinţe proprietate personală, prevăzute cu ateliere, sau numai construirii sau amenajării de ateliere proprii (în această acţiune se cuprind astăzi mai mult de două sute de artişti, din toată ţara, din care mulţi sînt tineri).

Ţinînd seamă de intimitatea necesară muncii de creaţie, Uniunea a încurajat pe membrii săi să lucreze în ateliere individuale, sau cel mult utilizabile pentru două persoane. S-a făcut excepţie la această regulă în domeniile gravurii şi ceramicii, acolo unde utilajul complex şi scump, imposibil de procurat de către un singur artist, a fost pus la dispoziţie de către obşte, care finanţează atît echiparea cît şi întreţinerea spaţiilor. Astfel s-a putut naşte şi înflori mişcarea de gravură contemporană românească în atelierele colective înfiinţate de Uniune atît în Bucureşti, cît şi în alte centre unde s-au aflat graficieni (Cluj, Iaşi, Timişoara, Sibiu, Craiova, Tulcea, Braşov, Tîrgu Mureş, Deva ş.a.). Odiseea aceasta a început în Bucureşti în subsolul fostului palat din Calea Victoriei nr. 155, unde — cu prese aduse nu fără peripeţii din tipografii dezafectate — profesorii Simion Iuca şi Fred Micoş au dus, începînd din anii 1953, o muncă de pionierat, devenită repede model de lucru elevat, acceptată cu entuziasm de artişti. După ani de practică şi experienţă, în care timp peste o sută de gravori s-au format, au colaborat şi s-au afirmat temeinic în ţară şi peste hotare, s-a ajuns în anii '70 la amenajarea unei clădiri cu profil propriu bine stabilit pentru exerciţiul gravurii: atelierul colectiv din str. Speranţei nr. 15, cunoscut sub numele de « Podul » (dispune în partea sa superioară de o sală de expoziţie din cel mai generoase şi mai potrivite unui anume climat artistic, loc de adunare şi discuţii, de comentare a unei activităţi zilnice, într-o atmosferă de colegialitate rar întîlnită). Această matrice a gravurii naţionale, în care s-au imprimat sute de lucrări ce s-au expus ulterior pe simezele marilor expoziţii europene, poate da măsura importanţei atelierului de creaţie în viaţa de breaslă. La fel de importantă s-a dovedit acţiunea Uniunii de a lua în folosinţă unele clădiri, legate în trecut de istoria artei plastice româneşti (foste colecţii muzeale, atelierele unor maeştri ai picturii şi sculpturii naţionale, şcoli de artă populară etc.) şi de a le da destinaţia de ateliere de creaţie. În toate aceste cazuri, amintirea trecutului a contribuit la o anume atmosferă, îmbibată de seva tradiţiei, de prestigiul şi exemplul înaintaşilor, o dovadă de forţa şi eficienţa ideii de continuitate.
Trebuie subliniat regimul de folosinţă al atelierelor, stabilit în mod unitar de către Uniune în toată ţara şi care comportă facilităţi remarcabile acordate artiştilor titulari.

Obştea îşi protejează membrii scutindu-i de majoritatea grijilor inerente oricărei locaţii, lăsîndu-le astfel cît mai mult timp pentru creaţie şi asigurîndu-le liniştea necesară acesteia. Dincolo de rezultatele palpabile ale acestui sistem ce funcţionează de mai bine de trei decenii, concretizate într-un spor de producţie artistică la verticală, marcat de proliferarea expoziţiilor colective şi personale (astăzi peste 1.000 anual în toată ţara) atelierul artistului plastic a devenit un ideal la care aspiră nenumăraţi iubitori de artă. El întruchipează locul în care închipuirea îşi poate lua zborul în mijlocul unor lucrări proprii fiecărui amfitrion, un spaţiu populat cu imagini mereu înnoite, fie din cărţile de artă etalate în biblioteci improvizate, fie din schiţe şi eboşe înşirate pe poliţe sau ţintuite pe pereţi, alături de nelipsitele repere folclorice—olărie, picturi pe sticlă, ţesături populare, care radiază în mai toate atelierele căldura şi ospitalitatea. Universul artistului se înfăţişează aici limpede şi sincer, cu toată densitatea şi diversitatea lui problematică, într-o ambianţă de travaliu neostenit dar şi de tonică reverie, aceea a unui leagăn tardiv al copilăriei regăsite. Cuib fără de care rodul creaţiei nu poate prinde chip. O atare constatare nu face parte dintr-o evocare romanţioasă care dă frîu literaturii. Interiorul unui atelier, de plastician alcătuieşte un climat variat şi variabil, după personalitatea fiecărui artist, cu vădită influenţă asupra manifestării ei. Importanţa acestui climat, pe care profesioniştii o înţeleg şi o resimt zilnic, rămîne o problemă la care neiniţiaţii pot şi trebuie să reflecteze mereu. Şi dacă această problemă s-a rezolvat în epoca noastră într-o cuprinzătoare măsură, cu nenumărate eforturi şi sacrificii, desăvîrşirea ei este un proces continuu şi rămîne în atenţia tuturor, ca o condiţie prealabilă şi esenţială a existenţei şi înfloririi artelor frumoase.

https://biblioteca-digitala.ro

atelierul

paul petrescu

30.000 de ani homo sapiens s-a străduit să se salveze ca individ și ca specie, reproducerea și dobîndirea hranei fiind singurele activități menite să asigure supraviețuirea. Grupurile primitive alcătuite din indivizi de ambe sexe își cutreierau teritoriul consumînd alimente « cărnoase » (tuberculi, fructe, mlădițe, insecte, larve) potrivit înzestrării lor anatomice: dantură scurtă, molari pentru sfărîmat, tub digestiv cu stomac simplu, intestin nu prea lung. De abia la sfîrșitul paleoliticului, în jurul Mediteranei, în faimoasa Semilună Roditoare — cuprinsă între Nil și Gange, între 8000—5000 î.e.n. apare sistemul economic bazat pe agricultură și creșterea animalelor. De la polivalența « tehnică » a micilor grupuri primitive se trece la oarecare specializare. Dar numai cea de a doua revoluție, cea « urbană », consacră apariția « tehnicianului » căruia să i se poată furniza alimente pentru consum, el lucrînd la altceva decît obținerea de produse alimentare. Micile sate se transformă către anul 2000 î.e.n. în orașe-cetăți, se produc, într-un ritm uluitor față de încetineala evoluției anterioare, marile descoperiri ale forței animalelor și a vîntului, se inventează plugul, roata, corabia cu pînze, și, mai ales, apar « artele focului ». Acum apare ATELIERUL, care de atunci pînă azi este încăperea sacră, plină de misterul creației umane, în care au trăit, muncit și visat, milenii, de atunci și pînă azi, meșteșugarul și artistul, ființe eliberate de teama lipsei hranei și de grija procurării ei. Ei o dobîndeau cu produsul minții și miinilor lor, primordiala izbîndă fiind îmblînzirea focului, mitul prometeic rămînînd probabil drama supremă a civilizației incipiente, după o îndelungă și chinuitoare experiență dacă ar fi să judecăm după faptul că sinantropii deja știau să păstreze focul. Pînă tîrziu în pragul zilelor noastre ritualul « învelirii » focului pe vetrele libere arhaice se petrecea seară de seară, și-mi amintesc povestirea de necrezut a lui Ioniță Andron din Negreștii Oașului care, stînd la pîndă în timpul unei vînători, ascuns fiind adică, a văzut un bărbat în faptul serii trecînd peste deal și vale, mișcînd, ciudat, mîna din vreme în vreme, ducînd-o la gură, lăsînd-o iar în jos: cînd s-a apropiat a înțeles Andron că omul păzea în căușul palmei un tăciune în care sufla din cînd în cînd să nu se stingă; îl aducea de departe, cale de un ceas și mai bine. Cel care stăpînea focul, meșteșugarul în atelierul său, era stăpînul civilizației și așa a rămas pînă azi, « focul » ivindu-se în nenumărate ipostaze, toate ascunzînd același mister al arderii, al degajării de căldură și, mai ales, de energie. Oșanul fugind peste dealuri, aducînd în miini focul, îl purta spre vatra Casei, ATELIERUL cel mai complex al umanității, în care muncesc întru stăpînirea naturii și propășirea vieții membrii unei familii, nucleul unei gospodării, unitate social-economică în care diviziunile fundamentale și firești ale muncii — sexul și vîrsta — operează după legi generale valabile de zece mii de ani încoace, legi care, se pare, de abia în vremea noastră par a se pregăti de reformulări în preajma noii revoluții a electronicii și automatizării, a telecomandei, a robotizării.

ATELIERUL, în acest context orientat către un trecut și prezent privite prin prisma arheologiei și antropologiei culturale este altceva, firește, decît nenumăratele « ateliere » amenajate artistic în care efectul decorului ascunde efortul și uneltele ca în celebre pînze intitulate chiar « atelier » al cutărui sau cutărui maestru, dătător de seamă în această privință părîndu-mi a fi prea bine cunoscutul tablou al lui Theodor Aman, somptuos, pompos, monden. Se va fi lucrat și în asemenea « ateliere », dar accentul cădea pe atmosfera « omului de lume » mai mult decît pe a truditorului, fie el și în subțirea îndeletnicire pictoricească. La polul opus unui astfel de atelier, de interior luxos —, al protipendadei valahe din secolul al XIX-lea, iată cam ce însemna un « atelier », unde? în Franța, cînd? în anii 20 ai secolului nostru: «A doua zi, în curtea lui Jean Marie Guichaoua sîntem strînși în cerc în jurul unui foc mare care pregătește patul de jăratec. Imediat, lucrătorii aduc în niște clești mari șina de fier care este pusă pe jăratec și începe să se înroșească. Se aduce apoi roata nouă de lemn. Este pusă pe pămînt nu departe de patul de jăratec. Este fixată bine. Începe delicata operație. Cleștii uriași, mînuiți de patru oameni, ridică șina deasupra roții, o coboară cu precauție și o potrivesc cu ajutorul unor răngi de fier. Lemnul roții începe să fumege, pe alocuri ia foc. Dar gălețile cu apă sînt pregătite. Oamenii stropesc cu apă roata. Sfîrîieli, fum, ordinele scurte ale meșterului. Fierarii apasă pe răngile lor de fier. Trebuie ca șina să îmbrace foarte strîns roata. Ce rușine pentru meșteri dacă șina ar sări atunci cînd va fi folosită roata ! Proprietăreasa căruții este de față și urmărește lucrul fără să scoată un cuvînt. În fine, roata este gata. Ni se dă voie să ne apropiem. Lucrul este bine făcut. Șina se potrivește la milimetru. Oamenii răsuflă, scuipă în lături. Umbre de zîmbet pe buzele lor. Deja se pregătește focul pentru șina celei de a doua roți.» Curtea atelierului de fierar era la Pouldreuzic în Bretania, scena fiind descrisă de celebrul scriitor breton Pierre Jakez Hélias (în « Le cheval d'orgueil— Mémoires d'un breton du pays bigouden ») născut în 1914 în acel sat. O întreagă lume, o civilizație care dispare, avînd în centrul lor ATELIERUL, este cuprinsă în rîndurile acestea puține: meșteșug, forță, îndemînare, tehnologie, zgomot, fum, dar și mîndrie, purtare omenească diferită, vorbă puțină, icneli, tăcere, ochi ager.

Sînt posibile diferite tipologii ale ATELIERULUI, una dintre ele fiind aceea a prezenței focului: ateliere cu foc și ateliere fără foc. Cele ale olarilor, fierarilor, sticlarilor, arămarilor, sînt ateliere ale focului. Cele ale tîmplarilor, țesătorilor, cojocarilor sînt fără foc. Primele au modelat destinul civilizației așa cum o avem azi, prelucrătorii metalelor lucrînd, se pare, întîi arme și bijuterii pentru războinicii claselor superioare și pentru femeile lor, tîrziu accedînd lucrătorii pămîntului la unelte de fier (plugurile de lemn întorceau pînă acum zece ani, probabil și azi, ogoarele firave de pe coastele de la Berzunț). Tipologia paralelă, avînd drept criteriu prezența apei, îi urmează firesc, acolo unde este foc trebuind să fie și apă, atelierele tîmplarilor, țesătorilor și cojocarilor fiind lipsite de apă, cu toată nevoia unui minim de umiditate, împrejurare ce a dus, într-o anume perioadă a istoriei, la « îngroparea » atelierului de țesut în rudimentarele « argele ». Să nu trecem peste atelierele cu foc fără să amintim marele și încă fascinantul capitol al « atelierelor » satanice ale alchimiei medievale vizînd nu numai obținerea aurului ca mijloc de plată și îmbogățirea materială ci și obținerea aurului « potabil » ca licoare a vieții veșnice. Alchimia a generat și o simbolică a culorilor în funcție de cele patru operații primordiale ale topirii metalelor, paralele pe alt plan cu spiritualizarea materiei omenești: calcinarea (negrul), disoluția (albul), distilarea și conjuncția contrariilor (roșul), sublimarea (aurul), integrate în formula celebră « solve et coagula ». Atîtea imagini ale alchimistului în atelierul său plin de retorte și alambicuri abracadabrante au atras pe artiștii timpului, preocupați și ei de transpunerea realității în imagini cu putere magică, vis al artistului de totdeauna !

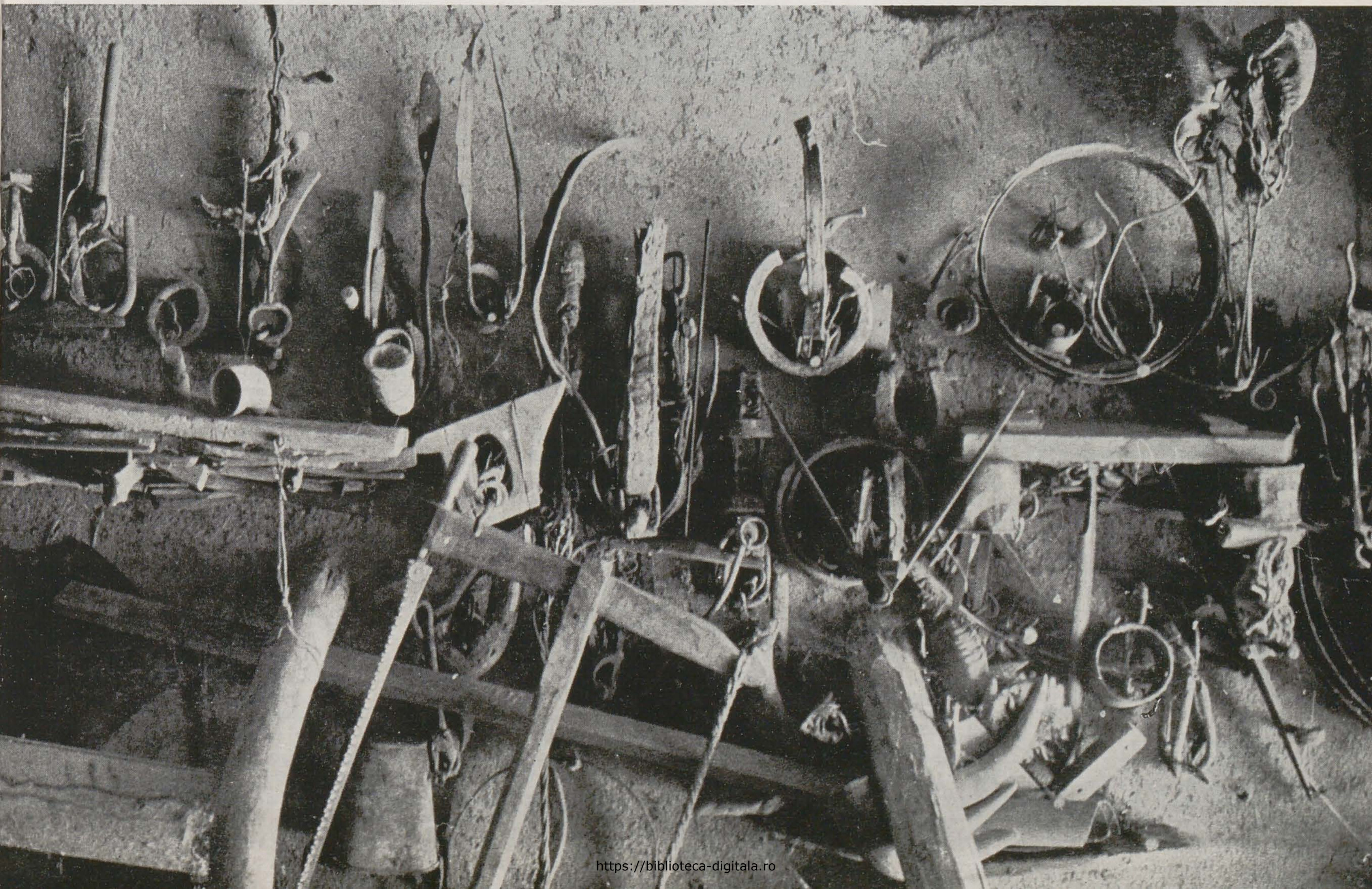
O a doua tipologie ar fi cea care ar distinge între atelierele adăpostite în încăperi și cele care își desfășoară « instalația » sub cerul liber. Cele din încăperi pot fi sub același acoperiș cu locuința meșterului sau în construcții separate, ca cele atît de cunoscute ale olarilor avînd și cuptoarele închise uneori între pereți sub un acoperiș surmontat de « măgar » (lanternă rurală de lemn construită pe coama acoperișului în vederea evacuării fumului, făcînd lesne identificabilă casa olarului, pe valea Rîului Doamnei, la Leicești și Cosești, de pildă), sau ale fierarilor de la Vărzarii Bihorului. Dar sînt și fierari lucrînd la umbra unui copac sau, toamna, pe marginea miriștii, așa cum am întîlnit în ținutul Buzăului, în preajma Calvinilor, cu micile foale de mînă suflînd în vatra de jar improvizată, cu nicovala pitică înfiptă în pămînt, tot atelierul și uneltele sale încăpînd în sacul și traista ce însoțeau făurarul în căutare de lucru prin satele ce se pregăteau de iarnă. Probabil că aici tipologia atelierului legat sau nu de construcție se interferează cu cealaltă mare tipologie a atelierelor popoarelor sedentare și cele ale nomazilor, multe din meșteșuguri călătorind milenii și spații enorme ca cele ale stepelor nordpontice creatoare de capodopere ale migratorilor, între care se numără, în pofida contactului cu tradiția greco-romană, Cloșca cu Puii de aur (tezaurul de la Pietroasa), ca și atelierele prelucrătorilor de păr de capră și cămilă, călătorind și ele odată cu chervanele și turmele. Asemenea ateliere, dar sedentarizate, se mai puteau vedea în Oltenia (Bărbătești-Gorj, Slătioara-Vîlcea) deceniilor cinci și șase ale secolului al XX-lea, după cum tot acolo atelierele frînghierilor se întindeau pe spațiul prispelor reunite a două case din tipul celor zise cu « legătură » (acoperișul unei prispe legînd o casă de cealaltă) frecvente relativ în Argeș,

Împletitul rogojinilor la Prundu (Oltenița), demonstrație în Muzeul Satului din București

https://biblioteca-digitala.ro

Vîlcea dar și Hunedoara. Între meșteșugurile ce-și pot muta atelierul nu s-a numărat însă nici o dată cel al olarului. Poate că acesta este un semn al vechimii românilor pe pămîntul lor dacă ne gîndim la numărul mare de centre de olari azi încă lucrînd (peste o sută), unele foarte puternice, cu tradiții vii în plină dezvoltare, numărul acesta nefiind decît o mică parte din ceea ce va fi fost în trecut (liste provizorii indică 6—700 pentru ultimele două secole). Iar arheologii descoperă în săpăturile lor în principal ateliere, între care cele de olar sînt probabil cele mai numeroase. O statistică a descoperirilor arheologice ar arăta desigur că urma ATELIERULUI cu uneltele sale acoperă întreaga istorie a umanității ca și suprafața uscată a globului. Sub cerul liber lucrează și împletitorii, rogojinarii avînd probabil cel mai simplu « atelier » redus la ghergheful vertical de multe ori prins între doi copaci, pe malul apelor, așa cum se mai pot vedea în marile bălți ale Dunării românești. După cum ateliere rudimentare de lemnărie pot călători și ele ca acele « strunguri cu arcuș » de fasonat mai ales fuse, și care constau în două crăcane între care se prinde bucata de lemn moale învîrtită cu ajutorul arcușului (o nuia ușor încovoiată de tensiunea unei sfori). Există și obiecte complexe, evoluînd tot sub cerul liber, și care sînt deodată mijloc de transport, unealtă și atelier, cum este barca de pescuit cu care oamenii apelor se deplasează, pescuiesc dar și prelucrează prada. Intrînd într-un ATELIER ființa omenească este solicitată aproape cu toate simțurile, fascinația operînd asupra văzului, auzului, mirosului, mai departe asupra pipăitului și asupra întregului senzoriu ce duce la complexa resimțire motrică a kinesteziei.

Ochiul, urechea, nasul, corpul întreg intră în stare de vibrație, în care plăcerea descoperirii a unui nou neașteptat se conjugă cu fascinația mișcărilor meșterului, a artistului, neștiute, insesizabile gesturi, ducînd, pe nesimțite, dintr-un aproape în aproape imperceptibil la schimbarea materiei, la apariția formelor și culorilor mereu schimbătoare ce însoțesc nașterea totdeauna misterioasă a unei opere de artă, de la modestul pistornic de lemn, de la ulciorul de pămînt, de la frigarea de fier, la tabloul pictat, la sculptura în lemn, piatră, marmoră, metal. Aici, prin ATELIER, trece întreaga materie a planetei noastre, transfigurîndu-se în uriașa colecție de « obiecte » ale civilizației. Tăind, găurind, ciocănind, ascuțind, șlefuind, suflînd, întinzînd culorile în nenumărate feluri, artistul transformă lumea în ATELIER. Tot ce se schimbă în lumea aceasta a noastră, trece prin ATELIER, de la cel foarte umil din cine știe ce așezare în care homo faber, de orice nație, rasă sau credință ar fi el, își poartă destinul înainte făurind obiecte care fac legătura între natură și cultură, fiind totodată natură și cultură, pînă la acel Parthenon al ATELIERULUI care îmi pare a fi cel al lui Brâncuși, singurul atelier din lume canonizat, în preajma marelui templu al artei și culturii umane de la Beaubourg în inima Parisului, capitală a culturii omenești. Și probabil că văzută din adîncimile spațiului, sfera albastră a Terrei va fi apărînd vreunui ciudat și intrigat privitor ca un ATELIER (cum ar putea să-i spună pe limba lui?) în care mulțime de ființe, de la cele patrupede lucrînd cu colții și ghiarele lor, la cele cu aripi lucrînd cu ghiare și ciocuri, la cele tîrîtoare fără ghiare și fără cioc, doar cu dinți (în compensație basmele au înzestrat balaurii și cu ghiare și cu colți și cu aripi), și, în sfîrșit, pînă la cele umblînd în două picioare cu o extraordinară unealtă crescută din corp, mîna apucătoare cu degetul mare opus, și cu una de infinită subtilitate, ascunsă în calota craniană, nevăzută însă acelui privitor de departe, ființă ce-și spune sie însuși homo sapiens, în care atelier rotitor prin spații deci, toate aceste ființe lucrează fără preget, pentru ce? ca să agonisească hrană, să facă alte ființe, să facă alte obiecte neîntîlnite în natură, utilizînd tot ce este în natură, consumînd-o pe aceasta într-un ritm din ce în ce mai amețitor, totul numindu-se « progres ». Pînă cînd? pînă la « victoria totală, după golirea ultimului zăcămînt de petrol folosit pentru a fierbe (focul este la început și la sfîrșit, P.P.) ultimul smoc de iarbă mîncat cu ultimul șobolan » (André Leroi-Gourhan). Dacă nu cumva acea nemaipomenită unealtă, univers total în care materia este spirit, ascunsă în țeasta omului și încă necunoscută de acesta, întrecînd toate computerele ce apar dinozauriene în raport cu ea, va găsi, într-o bună zi, o soluție. O soluție care să fie pe măsura măreției și îndrăznelii, puterii gîndului omenesc care a imaginat lumi noi, care a creat opere de artă din care, vai!, acel ipotetic privitor n-ar putea zări din depărtările sale decît uriașele semne lăsate pe pămînt de acele ființe mereu lucrînd semne ale artei sale din ultimele cinci milenii (derizorie durată) de la Stonehenge și piramide la « desenele » de kilometri din deșertul Nasca din Peru (păianjenul, candelabrul, aeroportul) și pînă la contemporanele nouă « Land projects » ale lui Walter De Maria trasate în Las Vegas sau « Grand Rapids Project » din Michigan, « Observatorul » de la Oostelijk Flevoland de lîngă Amsterdam și « Spiral Jetty » de pe Great Salt Lake din Utah, toate transformînd Pămîntul într-un unic și imens ATELIER.



Alibeikioi: colț din atelierul unui « meșter universal »

https://biblioteca-digitala.ro

atelierul, o «arcă a alianței»

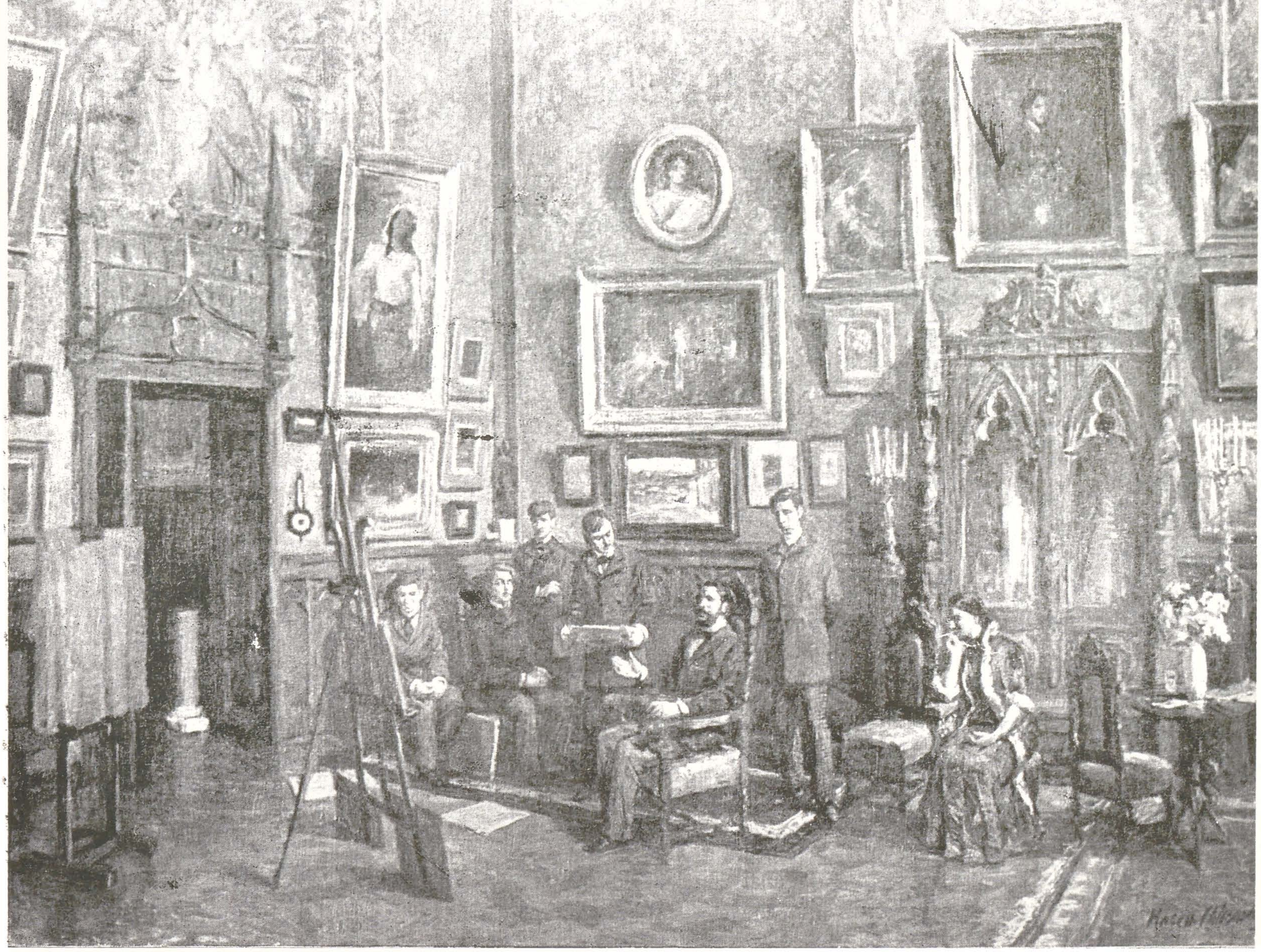
coriolan babeți

Ca obiect pentru un muzeu real al culturii artistice, atelierul apare ca un univers în mod inexplicabil neglijat în discursul proiectelor culturale. Istoria sa, ca « scenografie » a unei epoci și « autoportret » secund al artistului, ca matrice exponențială a climatului spiritual rămîne, în secolul nostru, datoria de onoare a unei curiozități mai sistematic exprimate. Cu siguranță, însă, că istoria atelierului artistic ascunde o șansă intactă pentru un roman de excepție, al microcosmosului creației.
Ca « muzeu imaginar », el ni se livrează inegal, evanescent, diseminat în discontinuitatea unei literaturi epistolare, de confesiune și documentare . . . « Bibliografia atelierului » abia dacă numără cîteva titluri cu adresă exactă: Cennini, Vasari, A. Duval, « l'Atelier Ingres », C. Fégdal, « Ateliers d'artistes », M. Foucault, « Ceci n'est pas une pipe », J. Cassou, « l'Atelier Braque ». . . Frugale, mențiunile scrise sînt răscumpărate în ultimul secol și jumătate de spiritul camerei obscure, « camera clară » a mărturiei, eliberînd parcă pe artist de obligația de a se mai surprinde el însuși în ambianța sa. « Constelația atelierului », în iconografia căruia strălucesc « Meninele » lui Velàzquez (1656) și « Meșteșugul picturii » lui Vermeer (1665), nu se ipostaziază — nici ea — în prea numeroase imagini. De la anonimul iconar bizantin al secolului al XVI-lea, figurîndu-l pe evanghelistul Luca în scena pictării Hodighitriei, pînă în « Atelierul » lui Courbet ori Fantin Latour, « Oglinzile » artistului la lucru, puținele oglinzi ale atelierului său iluminează condiția creatorului, raporturile creatorului cu proximitatea și cu însuși actul creației.
Trebuie să existe, în numele unei legi a transparenței și reflectării, un dublu corporal pentru evenimentele atelierului mental, trebuie să existe un reflex de întrupare pentru scenariul lăuntric al alchimiei creației. Pentru toată această odisee a « laboratorului gîndirii artistice » trebuie să funcționeze o secretă corespondență în atmosfera atelierului real; lumi simultane, în care se derulează avatarurile acestui miraculos joc-cosmogonic-secund al creației artistice. Oricît hazard poate arbitra alcătuirea acestui univers al atelierului, locuirea lui împrumută, în cele din urmă, chipul locuitorului său. Scenografia sa, oricît de întîmplătoare, obiectele, luminile ce cad pe ele, trebuie să poată explica, prin transparență și reflectare, pe artist și opera sa, dacă nu mai bine, în orice caz, altfel decît orice metalimbaj. Atît cît omul e o măsură a lucrurilor, lucrurile ce-l împresoară, raporturile lui cu ele pot măsura o alianță a creatorului cu opera. Povestea atelierului ar putea veni să completeze astfel un interval — nu totdeauna funcțional — o terra incognita, dintre biografie și operă, dintre artist și epoca sa; epocă pentru care atelierul face figură de « punere în abis » a blazonului ei. Atelierul, ca operă de artă totală, ca expresie biografică, atelierul dedalic din Impasse de Ronsin, de pildă, omologat ca atare în spațiul muzeului, poate redeschide prin exemplul său dosarul soluțiilor pentru un muzeu al viitorului. Ca sit spiritual, ca loc al întîlnirii cu opera de artă, ca scenă a unui teatru primordial, atelierul ar îngădui recuperarea unor sensuri și conexiuni, altfel ratate, sau diminuate, în expunerea — prea adesea ori aridă — a muzeului clasic.

« Azvîrliți-mă în mare, căci știu că eu abat asupra voastră această furtună » (Iona, I, 12). Versetul montat de Camus ca motto al nuvelei sale « Jonas sau artistul la lucru » prefigurează, deconspiră stratagema nuvelei și destinul eroului său: artistul posedat de sentimentul obscur al culpabilității, pacifică, prin sacrificiul său, dezlănțuirea stihiilor lumii. În retragerea progresivă a pictorului spre ungherul ultim al recluziunii sale, ni se restituie metaforic traseul lui Iona spre pîntecul protector al chitului și, de aici, spre un țărm al fericirii. Testamentul eroului său suspendă însăși alternativa condiției artistice: « . . . pînza ultimă, în întregime albă, în mijlocul căreia Jonas scrisese cu litere foarte mici, doar un cuvînt ce putea fi descifrat, dar care nu știai dacă trebuie citit *solitar* sau *solidar* ». Ipostazele condiției atelierului ca oglindă a condiției artistului, ca placentă a operei se întind între limitele interogației camusiene; solitar sau solidar? Dar, deopotrivă, în alianța și alternanța lor și-n infinitele lor conținuturi. . .
Elstir: anagrama lui Whistler? Sau poate un nume pentru Gustave Moreau, cu mitologia lui livrescfantastică? Ori pentru Monet? Pictorul catedralelor ivindu-se din ceața violetă a înserării. Renoir, Turner sau poate Helleu, prietenul din adolescență al scriitorului? Elstir, pictorul prozei lui Proust, în al cărui atelier scriitorul se simte « cum nu se poate mai fericit ». Atelierul « laboratorul în care se plămădește o nouă creație a lumii, unde din haosul tuturor lucrurilor pe care le vedem, el, pictorul, scosese, pictîndu-le pe diferite dreptunghiuri de pînză, așezate în toate sensurile, aici un val al mării, sfărîmîndu-și mînios spuma-i mov pe nisip, acolo un tînăr în dril alb, cu coatele rezemate pe puntea unui vas. Vestonul tînărului și valul ce se revărsa dobîndiseră o demnitate nouă. . . » Atelierul: universul unei noi demnități a universului.
Atelier. Originea termenului rămîne obscură. Etimologic, el se resoarbe în jurul ocupației dulgheritului. Spre 1332, atelierul e « locul unde sînt reunite așchiile de lemn ale « șarpantierului », latinescul *assis*, apoi *astela*, numind așchia, schija de lemn. În căutarea unei ortografii stabile, fixate în secolul al XVIII-lea, el parcurge în forme mai vechi variantele de *astelier*, *hastelier*, *attelier* și chiar *artelier*, designînd « locul, ca și ansamblul muncitorilor grupați în acest loc, unde se lucrează sub un același maestru » (Trevoux, 1773), el apare ca o « realitate care se naște în același timp cu un travaliu uman ».

Pentru preistorie, cum și pentru arta societăților arhaice, arheologii și istoricii de artă numesc atelier « depozitul intențional de arme, unelte și obiecte artistice, oferind caractere identice de fabricație ». În accepțiune modernă, « atelierul » clasează o dimensiune stilistică omogenă și o proveniență identificabilă. În culturile societăților arhaice, Mesopotamia, Egipt, Persia sau India, sau mai tîrziu în Europa medievală, « atelierul » va fi expresia unei stricte organizări corporative. Șantierele marilor catedrale gotice, atelierele iconarilor bizantini vor exprima mereu o foarte riguroasă diviziune socială a muncii și a competențelor profesionale. « Maestru », « calfă » și « ucenic », caste profesionale care secționează un uriaș potențial creator solicitat de spiritul devoțiunii religioase și febra construcției.
Într-o afirmație care pare abruptă, atelierul modern își are originea în apariția mașinii și în consecința divorțului artistului de artizan, a atelierului « boutique », « bottega », de « atelierul-ouvroir ». Trecerea atelierului de sub jurisdicția bisericii sub cea a statului avea să consfințească doar un proces lent al discriminării lor. « Capodopera », examenul pentru titlu de « maestru » își va păstra însă pînă tîrziu în viața academiilor o inerție cutumiară. În vreme ce atelierele din Flandra, Anglia, Franța își mai conservă structurile medievale ale muncii, Italia, o Italie ignorînd centralizarea statală, își repereazã identitatea în Atena lui Pericle și Roma lui August, în spiritul mecenat al republicilor ei. Atelierul devine atunci șantierul respectat al unui travaliu mai mult sau mai puțin solitar, în care artistul se construiește pe sine ca maestru, pedagog de cultură generală și teoretician inspirat. Atinsă de platonism, Italia, « Atelierul Italia », cum își intitulează A. Chastel o carte despre a doua jumătate a Quattrocentoului, acordă producției artistice un înțeles pe măsura elanului ei personalist, înțelesul de creație. La limita eterică a acestei emancipări, atelierul e un spațiu în care se fabrică « una cosa mentale ». După scriptoriul miniaturistului irlandez ori chilia iconarului bizantin, atelierul artistului renașterii va provoca suita unor vaste metamofoze ale înțelesurilor de solitudine; de la solitudinea reculegerii, la izolarea în aventura demiurgică; de la solitudinea voluntară, la singurătatea marginalizării. Spațiul unui vertij al intimității la Parmigianino, ambianța unei savante retorici de clarobscur la Carravaggio, domeniu auctorial al unui înalt patronaj al « tușelor finale », operînd peste munca unei legiuni de ucenici, la Rubens, atelierul intră din secolul al XV-lea în iconografia expresă a artelor. Exorcism al solitudinii « demiurgice » și, deopotrivă, act de sociabilitate a artistului, iconografia atelierului legitimează pentru cîteva secole, pînă-n pragul revoluțiilor artistice moderne, statutul de centralitate a artistului în societatea sa.
Oglinda convexă a « soților Arnolfini », *mise en abyme*, deci, « punere a artistului în inima picturii și atelierului » se va dilata în conștiința artistului secolelor următoare, devenind inconografia atelierului, manifestul însuși al artei.
Dacă « Melancolia » lui Dürer alegorizează universul atelierului, « Meninele » lui Velàzquez și « Meșteșugul picturii » lui Vermeer îl întrupează în plenitudinea metaforei. Ceea ce apare în gravura artistului german ca o diagramă a revelației, se figurează la maestrul din Delft ca un cîmp de relații al picturii însăși: « metaforă triunică », a pictorului, picturii și universului său, atelierul. Dilatarea clipei suspendată în intervalul dintre contemplare și actul picturii, pînza impune silueta emblematică a pictorului anonim implorînd muza istoriei, gloria picturii și taina iluminării. Clio apare aici în fața pictorului și în fața noastră; ea răspunde, prin delicata întoarcere a capului și coborîrea privirii, indiscreției contemplative a pictorului. Două secole mai tîrziu, muza din pînza « Atelierului » lui Courbet trece în spatele pictorului, la lucru. Robustă, făptura ei de zeitate păgînă, asistă — ca o prezență subalternă — spectacolul creației. Desacralizată, muza are regimul unui model de atelier, la discreția artistului pictînd Natura. Emblemă a marii Mume, înainte ca artistul să părăsească acest domiciliu al creației pentru cel mai mare atelier, cel al naturii.
După ce văzuse în colecția regală « căsătoria soților Arnolfini », Velàzquez dăruie, cu un deceniu înaintea lui Vermeer, « Meninele ». Tabloul, în întregimea sa « privește » o scenă pentru care, la rîndu-i, el este o scenă. Fiecare privitor se cuprinde în spațiul atelierului ca model virtual pentru pînza în lucru a artistului. Cuplul suveranilor captați în vagul reflex al oglinzii trimite la suveranitatea privitorului, mereu altul și astfel la nesfîrșit. « Invizibilitatea profundă a ceea ce se vede e solidară invizibilității celui care vede », spune Foucault în eseul său din « Les mots et les choses », dedicat « Meninelor ». Atelierul e teritoriul acestui spectacol-în-privire. Situat în centrul lumii, artistul în atelierul său, din atelierul său contemplă cortegiul infinitelor identități, devenind efemer, fiecare, subiecte ale inspirației. Dar oglindirea socializează și astfel atelierul e teritoriul care conciliază solitudinea artistului și solidaritatea sa cu umanitatea.
În exact aceeași epocă, atelierul « real » va cunoaște alte metamorfoze ce aveau să derive din dezvoltări și specializări ale funcțiilor ei. Inaugurarea, în 1648, a Academiei, instituționalizarea învățămîntului și oficializarea gustului artistic, urmate în secolul

https://biblioteca-digitala.ro



ALEXANDRU MOSCU: *Aman cu elevii săi în atelier*

al XVIII-lea de extinderea atelierelor de gravură (Tardieux, Le Bas, Wille), organizarea Academiei de gravură în 1655, circulația colecționarilor și comisionarilor de artă fac din atelier un centru de relații, cu un acut spirit al dialogului teoretic și mercantil. Enciclopediștii vor arăta, de altminteri, un interes special condiției tehnologice, sociale și politice a atelierelor, pe care le surprind în generoasele disecții ale Enciclopediei. După ce petiția lui Turgot va elibera, în 1776, atelierul artistic și artizanal de servituțile tradiționale, în ajunul imperiului, disjuncția artelor și meseriilor pare încheiată în Franța. în secolul al XIX-lea, din vechiul atelier va supraviețui funcția sa pedagogică. Pentru o lungă perioadă, atelierele artistice se scindează în Franța în rivalitatea ingres-iștilor și emulilor lui Delacroix. Model de adversitate pentru atîtea alte școli de artă. Noțiunea de « inspirație divină » își găsește consacrarea acum, în atelierul romantic. Atelierul e un sanctuar, operele maestrului se expun aici înainte de plecarea lor spre saloane. Prezența despotică a maestrului, teama de umorile lui schimbătoare fac să se respecte cu pietate terifiantă oracolul pozițiilor lui teoretice. În această ambianță, între artist și amatorul de artă, între artist și negustor își face apariția un personaj ubicuu — criticul de artă. Același secol este și al unui artist care găsește, încetul cu încetul, formulele travaliului reflexiv, de viață rafinată sau de austeritate științifică. În rue des Martyres, Gericault studiază asiduu pe cadavrele de la morga spitalului Necker, anatomiile pentru anatomia tragică a « Meduzei ». De pe « Voltaire 13 », Delacroix ne lasă « Colțul de atelier, soba de metal », unde se instalase în 1829. « Cel mai mare dintre avantajele mele, îi scrie prietenului său Soulier, pictorul — va fi să-mi placă acasă, lucru după care alerg de mult. Eu văd de la fereastra mea Luvrul, ceva din țărm și din Tuilleries. Nu depinde decît de mine să mă cred rege peste toate acestea ».

Departe de bruiajul marilor polemici ale lumii artistice, Corot reia în cîteva pînze tema atelierului: de la « Femeia în albastru » la « Atelierul » din 1868, alegoriile picturii și muzicii contemplă solitare întotdeauna pînza unui peisaj sau visează în vecinătatea lui: pictură în pictură. Prezența eliptică a pictorului anunță liric abandonul atelierului ca interior, pentru vastul atelier al plein-air-ului. Barbizonul, exodul în Bretagne, migrația spre luminile sudului, apoi Tahiti, exodul în exotic dau uitării atelierul, ca perimetru marcat al creației. Colina « La Butte » pe care o pictaseră îndelung Georges Michel, Van Gogh și Corot devenea la răspîntia secolelor, prin uriașul ei magnetism libertin, sediul boemei picarești. Atelierul e un univers continuu, o comunicare liberă a interiorului cu exteriorul; atelier e întreaga republică montmartreză a artelor. « Villa des arts », doar cu numele; falansterul boem de pe rue Hegesippe-Moreau, apoi « Villa de Fusains", rue Turlaque 22, cu Picasso, Bonnard, Derain, Batteau-Lavoir și ansamblul clădirilor de pe rue Corot numărul 12, cum și alte falanstere « secundare », în care se aciuaseră Duffy, Friesz și Modigliani, inextricabil univers de permutări, de imprevizibil și provizorat, reflectat cu fidelitate în avalanșa revoluțiilor artistice. Spre 1909, atelierul lui Picasso e un forum, locul de întîlnire al artiștilor, negustorilor, colecționarilor și criticilor. Montparnasse cu « Stupul » lui Boucher, cu cele 120 de ateliere ale sale, rue J. Bara, rue Première-Campagne, Impasse Ronsin și rue Douanier, rue de Moulin Vert, cu Giacometti, Brauner, Tanguy sau Man Ray, cu Braque și Matisse; Parisul însuși, un atelier pentru întreaga Europă. Între lustrul de boemă și spațiul sofisticat, trecînd prin bric-à-brac-ul suprarealist și « muzeul » de artă neagră, atelierul corespunde unui individualism puternic, care face să nu existe două ambianțe identice. La Van Dongen, atelierul cu obiecte de valoare, spațiu de proporții monumentale; la Bourdelle, el e un vast șantier cu săli succesive, care conduc spre o încăpere cu amenajări muzeale; mediu de « calambur esențial » la Magritte, el dă la Brauner impresia unui tablou înfiorător. Pentru Braque el este expresia unei voințe intelectuale — un « bric-à-Braque », căruia artistul îi va dedica, de altfel, o serie de pînze redutabile. Descriind dispoziția concentrică a atelierului acestuia, Cassou găsește, în centrul orbitelor sale pe maestrul adunat asupra sa însuși, îmbrățișînd cu o privire circulară un cosmos pe cale de a deveni. Între acestea, atelierui din Impasse de Ronsin, atelierul Brâncuși, ca operă absolută, dedalică, a artistului artizan sau atelierul lui Mondrian, septic și auster, cu prețul încăperii-pubelă de alături, sînt semnele unui reflux al obsesiei de tihnă creatoare. « Atelier, turn de fildeș cu porți de cenușă », notează Fegdal în 1925 în cartea sa, « Ateliers d'artistes » — « e solitudinea arzătoare care se găsește în voi, solitudinea care exaltă creierul, cu liniștea care face să apară opera limburilor cenușii ».

Incitat de domeniul tehnologiilor moderne, de experiențele ecologice sau de vocația misionarismului social, creatorul revine mereu în atmosfera nudă și reculeasă a atelierului, teatru primordial în care se joacă, « pe viață, și pe moarte », drama creației. Ipostazele atelierului modern gravitează azi în jurul centrului pierdut al importanței sale. Arcă a alianței artistului cu rațiunea existenței sale, atelierul e universul întredeschis al genezei, univers ce-și recapitulează acum propria sa istorie.

https://biblioteca-digitala.ro

vatra lui constantin brâncuși

barbu brezianu

« Le foyer se confondait avec l'atelier,
l'honneur du foyer et de l'atelier était le même honneur.
Tout était un rythme et un rite et une cérémonie.
Tout était une tradition, un enseignement:
tout était légué tout était de la plus saintes habitude.
Le sommeil et la veille, le travail et le peu de repos, le lit et la table, la soupe et le boeuf. »

CHARLES PÉGUY

Recitind cuvintele poetului francez care — fără știrea lui — pare a descrie însăși esența atelierului brâncușian, asociem gîndurile acestor două ființe, [1] aplecîndu-ne privirea asupra locului de creație al amîndurora: masa de lucru a scriitorului și cea a sculptorului, masa lor de meditație și a tăcerii lor creatoare — nedespărțite însă de teritoriul intim în care își duceau în perfectă simplitate, traiul de toate zilele — totul armonios și indisolubil interferat.

Destărîndu-se la început de secol, Brâncuși, după cîțiva ani de trudă, a simțit nevoia să-și refacă ambianța după care tînjea: și-a creat așadar un interior după gustul lui, cioplindu-și în cele din urmă pînă și o poartă oltenească pe pragul căreia, întocmai ca un țăran pe prispa lui, obișnuia să se odihnească. În felul acesta el a trăit — cum ne spune Ion Vlasiu, care l-a cunoscut și l-a înțeles — *« departe de țară, supus unei tristeți de neînchipuit, unei constrîngeri de a visa, populîndu-și viața himeric, în tăcerea înfiorată a depărtării. »* [2]

În anii dintîi, la Paris, viața pentru el a fost grea. Trăia din cîteva centime pe zi, aciuiat într-o chilie mansardată la al șaselea etaj unde era nevoit să care piatră, butuci, ghips și pămînt, urcînd sute de trepte cu sacii ce-i purtase probabil și de-a lungul bulevardelor în roaba cu care, în anul 1906, transportase din Place Dauphine pînă la Grand Palais — bustul birtașului Chartier — patronul localului unde spăla vasele.

Sculptorul a peregrinat prin cîteva arondismente [3] — chiriaș solitar prin camere mai mult sau mai puțin mobilate, cu paturi cu somiere de sîrmă ori canapele cu droturile desfundate — unde își improvizase minuscule ateliere. În momente de cruntă ananghie a mai făcut munci servile în casa prietenului Jean Al. Steriadi ori la biserica română unde își avea prînzurile duminicale sumar asigurate.

Abia după varii peripeții și angoase, el va descoperi în 1916, în chiar inima « orașului lumină » — un ostrov ideal: Fundătura Ronsin din cartierul Montparnasse. Se pare că acest bîrlog era fantastic, după cum afirmă toți cei care au avut privilegiul de a fi fost primiți acolo: bunăoară Ion Vinea care evocă ambianța: *« De jur împrejur se înălțau vechi clădiri cenușii. Curtea despărțită de stradă și de restul pămîntului printr-un zid mușcat de vreme și acoperit de mușchi era adîncă, umbrită și verde ca o poiană. Un colț de tăcere și de răcoare »*.

Vara, diferența dintre străzile zgomotoase, zăduful ce domnea la numai cîțiva metri distanță de proprietatea lui Brâncuși, era covîrșitoare: *« pe poteca dintre portița de zid și intrarea atelierului* — continuă Vinea — *pipăim din pas atingerea moale a pămîntului. Pe stradă pavajul ardea. E un contrast între acea senzație de asprime și vibrația fragedă a ierbii din oaza lui »*. [4]

Mai departe sîntem ghidați de fosta lui calfă, Milița Pătrașcu, de la care aflăm că atunci *« cînd intri în Impasse Ronsin, imediat la dreapta dai de un zid de culoare portocalie spălăcită, cu o singură fereastră sub acoperiș; înaintezi puțin de la stradă, în dreapta, și te găsești în fața unei uși de lemn învechită prinsă în bare de fier, o ușă lată cu cheie și zăvor. . .* [5]

Împrejmuită de *« un rudimentar gard de nuiele »* — cum o descrie Petru Comarnescu [6] — precum și de niște uluci de lemn — locuința sculptorului cuprindea *« cinci ateliere clădite direct pe pămînt — trei pentru lucru, iar două pentru odihnă și locuința propriuzisă — toate situate în mijlocul unei vegetații năvălitoare — flori, arbuști, buruieni, copaci umbroși plini de păsări ciripitoare, de pisici, cîini, puișori, iepurași și chiar o majestuoasă gîscă ce îți face impresia că ești la țară »* — după cum, puțin uluit, consemna și vecinul de odinioară al atelierului, americanul Oscar Chelimsky. [7]

În mirifica lui grădină, completînd parcă natura, Constantin Brâncuși obișnuia să-și instaleze propriile Păsări Măiestre — care se înălțau drept, vertical, spre slava cerului — printre pietrele ce adăstau ziua cînd vor fi primite în atelier.

Prin anii 1921—1922, (condus de prietenii comuni ai sculptorului, Ilarie Voronca și B. Fundoianu) — Alexandru Philippide avea la rîndu-i să descopere *« în plin Paris, această oază de primitivism rafinat ce oferea într-adevăr o priveliște cu totul originală »*. Poetul l-a găsit pe sculptor meditînd *« în mijlocul unei grădini sălbatice, prin care erau împrăștiate cîteva coloane de lemn crestate, blocuri de piatră, vag cioplite, culcate în iarbă, dînd totul, ca și interiorul atelierului, impresia unei lumi în devenire, care îmi sugera întotdeauna viziunea unei creații ce se caută pe ea însăși »*. După ce Brîncuși i-a arătat *« prăjinile înalte făcute din conuri de lemn lipite la bază, și care au devenit celebre sub numele de coloane infinite*, Al. Philippide ne redă chiar și puținele cuvinte rostite de meșter: *« de ce să umplem grădinile și parcurile cu cadavre de piatră, de marmoră sau de bronz? Mai bine să le împănăm cu stîlpi monumentali și simpli, care să dea impresia de înălțare »* [8].

În aceeași enclavă brâncușiană se va desfășura și o secvență surprinsă de regizorul și pictorul Jean Negulescu, care — împreună cu Man Ray și Tristan Tzara — se găsea în atelier, într-o zi cînd afară tocmai ploua cu găleata. Atunci cînd răpăiala a încetat — la îndemnul lui Brâncuși — au ieșit cu toții în curtea din spatele atelierului, și-au suflecat pantalonii și au început să țopăie prin apă ca niște vesele paparude. *« Nene Constantine, nu înțeleg cum niște oameni în toată firea ca voi, să cîntați și să vă bălăciți în noroi, așa ca niște copii »*. Atunci, odată mai mult, sculptorul a spus: — *« Să știi, Iancule, că în ziua cînd nu mai ești copil, ești ca și mort, să nu uiți niciodată asta. Și nici o dată n-am uitat »* — confirma în 1984 eminentul cineast [9].

În întîmplarea aceasta, precumpănitor mi se pare, nu faptul că Brâncuși a avut chef să se bălăcească — dar acela că, sfidînd prejudecățile, el a simțit imboldul să iasă în bătătura lui ca să reia contact cu pămîntul proaspăt trezit din somn de ploaia verii, cu cumințenia lui necurmată — retrăind astfel o frîntură din amintirile copilăriei.

O rodnică revenire la *Terra Mater*, și un alt dialog cu natura îl va fi determinat, poate, să întruchipeze mai tîrziu în bestiarul său pe viețuitoarea cea mai legată de pămînt, dar și iubitoare de apă — broasca țestoasă — desprinzînd-o de pe sol și dîndu-i un nemaipomenit elan, artistul prefăcînd umila, domoala cheloniană, într-o nouă, insolită, zburătoare, și conferindu-i astfel valoarea unui simbol aparținînd propriei, unicei sale mitologii.

Înțelegînd tîlcul, dar pesemne și umorul inclus în acest specimen — care în 1970 a poposit la București, zburînd apoi din nou la New Yok unde și-a regăsit adăpostul — președintele Academiei de Arte Frumoase din Paris a făcut următorul comentariu: *« La Tortue Volante ferait rire les enfants sur la lune »* [10].

Locul tuturor acestor zămisliri era, firește, Atelierul.

Maghernița de pe vremuri, — Brâncuși o transformase încetul cu încetul într-o gospodărie unde să se simtă aproape ca la el acasă; era, cum spunea André Chastel, *« nu un castel, ci o casă din Carpați »*. Și precum sătenii de altă dată ce nu-și cumpărau aproape nimic de-a gata de la oraș (făcîndu-și cu mîinile lor, de la copae pînă la

https://biblioteca-digitala.ro

p. 8
1. Ultima fotografie a sculptorului în atelierul din Impasse Ronsin (foto Wayne Miller, 1955)

p. 9
1. Interiorul locuinței din Rue Montparnasse 54 (în parta stîngă un portret al lui Ressu, șapte lucrări din perioada 1906–1907)
2. « Sărutul », « Regele regilor » și « Vrăjitoarea » fotografiate de Brâncuși

plugul de lemn), întocmai ca și ei, fostul ucenic al Școlii de meserii din Craiova, unde el executase jilțuri, rame, gherghefuri, ba chiar jocuri de loto — se va apuca să-și construiască un pat de scînduri cu o saltea umplută cu paie pe care se culca direct (așa cum la 13 octombrie 1956 l-au găsit Colomba Voronca, Florica și Eugen Jebeleanu); de asemenea avea să prefacă butuci în scaune fără spătar acoperindu-le cu perini galbene; apoi va scobi o bancă dintr-un buștean, și își va ciopli și o poartă pe măsura omului. Tot astfel, precum un designer neștiut, el și-a făcut, după nevoile ce se iveau, felurite obiecte de uz casnic: blidare, fărașe, făcălețe, frigărui, vătraie, toiege, cîrje, etc. etc. . . — dar, desigur, în primul rînd el și-a meșterit o seamă de unelte de lucru, o adevărată panoplie necesară meseriei: « *arsenalul mieu* » cu care se mîndrea. « *Pe un perete alb stăteau spînzurate uneltele sculptorului, forme fantastice vechi, tuciurii și amenințătoare ca instrumentele dintr-o cameră de tortură medievală* » — cum îi apăreau unui istoric de artă american [11]; sau mai degrabă fabuloasa fierărie a unui nou Hefaistos, evocată de Eugen Jebeleanu: « *peretele din dreapta este împodobit cu o sumedenie de fierăstraie de toate soiurile și de toate mărimile; ele rînjesc arătîndu-și dinții, alături de grătare, gheme de sîrmă, cutii de piroane, ciocane, pile, tinichele și cîte altele. . . Față în față cu peretele din dreapta se cască penumbra unei alte încăperi, unde se întrezăresc o seamă dintre operele Meșterului, alături de unele forme care pot fi căldări uriașe, găleți pentru ciclopi, o recuzită întreagă de pe alt tărîm* » [12].

Milița Pătrașcu și ea își reamintește aspectul « *de fierărie sau de dulgherie medievală a atelierului, unde se clădeau și cioplea materiale și sensuri noi. Apoi faurul cu mînecile suflecate, își crează ardent și singular viețățile de lemn și metal. Brâncuși își deretică și își mătură singur atelierul și o face cu o seriozitate și pasiune de om care oficiază. Fiece fir de praf are semnificația lui, panteismul lui, și Brâncuși se vrea logodit cu fiece corespondent și element al lucrurilor* » [13].

În interiorul pardosit cu scînduri albe, foarte curate, domnea — cum confirmă și Ion Vinea — « *o falsă dezordine. Blocuri mari de granit se învecinau cu trei pietre de moară și cu un teasc gigantic de vie, patinat de vreme și rezemat de perete. Pe lespezi, pe socluri și piedestale se înălțau sculpturi ciudate cari păreau smulse cu sapa, trecutului depărtat. Străluceau, opriți în spațiu, cu o lumină de basm, pești și păsări de metal, ideal de simple și de vii în nemișcarea lor, în care se răsfrîngeau orele. Toate se desprind aici pe un fond dezordonat ca o năruire de minereuri într-o peșteră cu stalactite și stalagmite în care lacurile moarte sînt oglinzi metalice semănate la întîmplare, iar zborurile și gesturile au încremenit în penumbra de veacuri* » [14].

Dar muzeul-atelier, cu pereții lui foarte înalți, mai oferea și alte priveliști, datorită poate și luminii ce venea de sus prin acoperișul ascuțit, numai pe jumătate acoperit cu țigle — cealaltă jumătate fiind un imens geamlîc prevăzut cu cîteva oberlicht-uri prin care adesea păsările cerului coborau direct din ramuri ca să-l viziteze pe straniul creator al *Măiestrelor;* și tot pe acolo — consemna de astă dată, Ion Vlasiu — „*una dintre cele mai înalte dintre « Coloanele fără sfîrșit » ieșea din luminător ca un vîrf de lumină asupra Parisului; albă, sub cerul gri, mi s-a părut că invocă mai multă lumină și un dram de speranță umană într-un viitor liniștit*". [15]

Impresia de înălțime era întărită și de această pădure de *Coloane* ce se ridicau « *drepte ca niște lumînări* » de pe podea și pînă sus de tot. Erau « *forme abstracte, mereu repetate* », întocmai unor « *arbori rituali, a căror forme liturgice, simboluri de creștere către lumină, simboluri de fertilitate fizică, de creștere organică și zbor spiritual* » — după cum scria în 1957 primul biograf englez al lui Brâncuși — arhitectul David Lewis.

O altă impresie covîrșitoare pe care o vor resimți, nu numai David Lewis, dar deopotrivă și Barbara Hepworth, Ben Nicholson, Isamu Noguchi, Man Ray, Bohdan Urbanowicz ș.a. — va fi aceea a predominanței albului, a unei incandescențe de alburi — și aceasta datorită nu numai pereților văruiți, a imaculatei mese rotunde cu un diametru de doi metri, a masivelor blocuri de marmoră, a sobei cu triplele ei hornuri și ele văruite, a podinei de scînduri date la rindea și mereu acoperită de o pulbere fină ca omătul proaspăt nins — pînă la cînepa veșmintelor și a scufiei lui, a saboților, a albului părului, ca și a blănii cățelei sale — « Polaire ». După cum afirma David Lewis, ceea ce frapa mai ales era « *curățenia, lumina și o atmosferă de cumpănire și de calm clasic* » [16] care plutea suveran asupra întregii reședințe.

Dacă exegetul britanic a fost sensibilizat de « *albul* » și de « *înaltul* » interiorului brâncușian — ochiul desăvîrșit al lui Man Ray a înregistrat, amplificînd, aceleași dominante atunci cînd pentru prima oară a pătruns acolo la el ca într-un sanctuar: « *Am fost mai impresionat decît dacă aș fi intrat în orice catedrală din lume. Am fost siderat de albul și limpezimea încăperii. Dacă ar fi să judecăm după coloanele zvelte ale bisericilor Evului de Mijloc, am putea presupune că în primii lor ani, interiorul era în același fel iluminat de raze care, împrumutînd culorile vitraliilor, se proiectau pe albul pietrei, lăsînd impresia unei orgii cromatice (. . .). A intra în atelierul lui Brâncuși însemna să te afunzi într-un alt tărîm: — albul — la urma urmei, albul nu este oare sinteza tuturor culorilor curcubeului? albul care cuprindea și vatra lui* » [17].

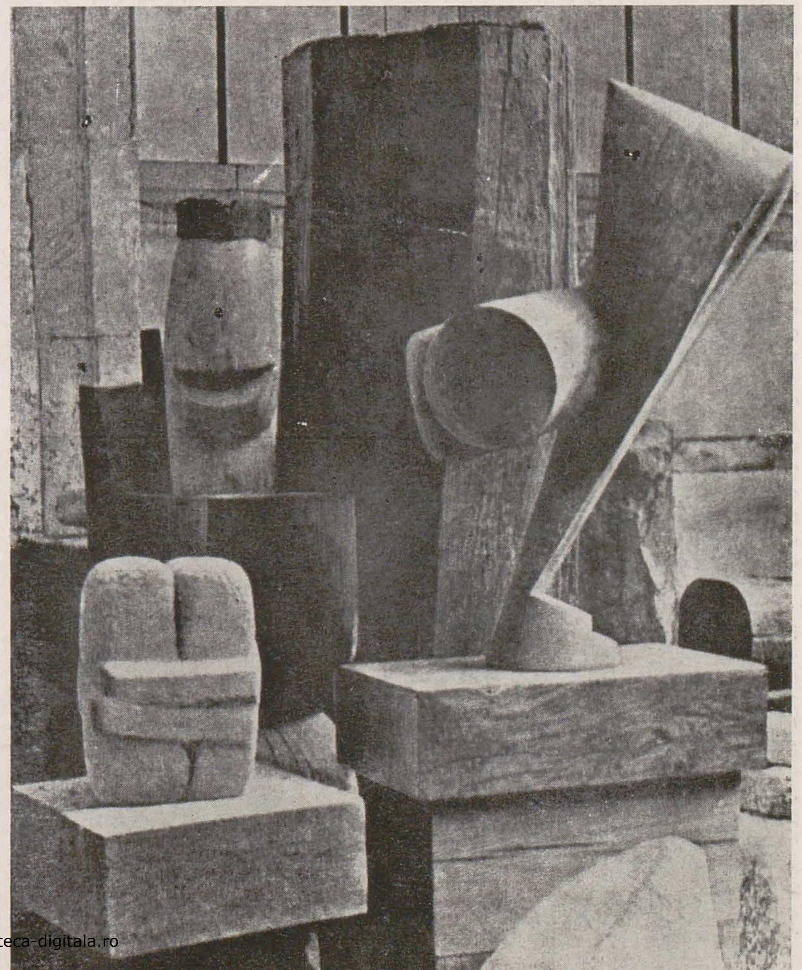
Intrînd în atelierul acestui « *lucrător al străfundului cerului* », poetul Paul Sterian are impresia că el însuși devine un « *scafandru* » coborît pe un feeric fund de mare, « *imens clopot de sticlă /care/ a prins în mrejele cristaline obiecte și viețăți ale unei lume neobișnuite* ». Creatorul este deificat și văzut ca un fantastic « *duh marin, zeu al adîncimilor, poseidon al văzduhului în părul căruia alge aeriene se prind, dăruindu-i părului sărutări șăgalnice* ». [18]

Indubitabil, vatra din Fundătura Ronsin nu seamănă cu nici unul din acele ateliere în care zăceau cu duiumul bronzurile unor defuncți solemni, alături de proiecte de monumente declamatorii ce nu adăstau decît comanda oficială pentru a fi transplantate în piețe publice.

Soțul unei romînce, academicianul Paul Morand, dîndu-și și el seama de faptul că Brâncuși a abolit noțiunea tradițională de atelier, se întreba: « *Unde sînt grămezile de humă pitorească, armăturile de metal, barele de fier pentru busturile marilor oameni, legendara ceară topită? — la Brâncuși nu vezi decît cuburi de piatră de zidit, grinzi și trunchiuri de copaci, pietriș și ici-colo, fața metalică a unui obuz, a unei torpile, a unui cilindru de alamă lustruit.* » [19]

Artistul era conștient de vraja pe care o exercita întreg ambientul creat cu iscusința unui adevărat regizor, arhitect și scenograf care știe să-și strunească și orchestreze interpreții — adică sculpturile, soclurile și toată recuzita. După îndelungi, multiple și ascunse repetiții, sculptorul își prezenta spectacolul potrivit unui ceremonial bine chibzuit: ridica tacticos, nu cortina, ci husele — prevăzute în vîrf cu un inel pe care-l apuca ușor cu un cîrlig, aprindea reflectoarele care amplificau ca niște oglinzi hipnotice strălucirea superpolisajului brâncușian; apoi, acționate de un invizibil mecanism, lucrările porneau rînd pe rînd să se rotească domol în sunetul îndepărtat al unei muzici izvorîte dintr-un gramofon pitit într-un fel de scorbură cioplită în piatră, o mică peșteră cu rezonanță specială.

« *Lucrările ce îl înconjurau — adică întreaga lui operă* — ne istorisește Michel Ragon — *nu păreau că i-ar mai aparține, ci mai degrabă s-ar fi zis că el era doar paznicul acestor comori. Îl revăd dezvelind sculpturi acoperite cu huse de pînză, ca fotoliile unui salon burghez și punînd în funcțiune un mic motor tăcut ce făcea să învîrtească anumite piedestale. Apoi, retras în fundul atelierului, indiferent (de vreme ce pusese mecanismul în*



https://biblioteca-digitala.ro

mişcare), mă lăsa uluit faţă în faţă cu aceste făpturi de piatră şi bronz, animate dintr-o dată, trăind viaţa lor mută, ofrandă şi rugăciune a unei vieţi de idol. Steiuri plate şi lustruite, Peştii se mişcau în aer ca nişte pietre de rîu însufleţite de aceste mîngîieri. O Focă răsărea dintr-o invizibilă apă, lucioasă, netedă, încît ai fi spus că, fără îndoială, lunecă spre vizuina-i de gheaţă. O Ţestocsă zbura. Capetele amplasate pe tipsii, păreau a fi nişte jertfe. Dar nu doar capete desprinse de trup, fiindcă aceşti rotunzi bulgări pe care te fereai să-i atingi de teamă de a nu-i auzi strigînd, aveau autonomia lor. Şi mereu plutind spre cer, Pasărea de aur însetată de spaţii, acei Peşti ce se roteau fără încetare într-o linişte de codru împietrit. . .» [20]

Iscusitul vrăjitor pîndea amuzat să vadă efectul produs asupra celor ce veneau să-i admire capodoperele. — «*Ai văzut fluturii? Toţi au plecat pătaţi pe haine de polenul marmorelor mele*» murmura el mustăcind, ucenicului Mac Constantinescu [21] — după ce vizitatorii părăsiseră atelierul.

Dar nu numai pulberea albă îşi avea tainicul rost; pe îndelete, avînd drept reper nenumărate fotografii ale operelor privite din diverse unghiuri, şi sub felurite lumini — sculptorul hotărnicise distanţări precise între o sculptură şi o alta, stabilind un armonios impact al spaţiului. Pictorii Natalia Dumitrescu şi Alexandru Istrati, tovarăşii bătrîneţilor lui, adeveresc faptul că el «*lucrase ani de zile ca să găsească felul cum să-şi prezinte lucrările, şi spaţiul din jurul lor devenise operă de artă*». [22] Acest spaţiu era inconfundabilul *Spaţiu Brâncuşi*. Se ştie cît de greu — uneori cu lacrimi — artistul se despărţea de creaţiile lui îndrăgite; era «*ca şi cum un părinte şi-ar vinde copiii*» mărturisea el. Cînd, totuşi, nevoia îl împingea, avea grijă să înlocuiască de-îndată sculptura înstrăinată cu o variantă ori cu un mulaj, în aşa chip încît aparenta neorînduială să fie păstrată intactă — decorul locuinţei recăpătîndu-şi voita integralitate şi unitate de ansamblu de el constituite. Într-un fel se poate spune că atelierului era opera unui arhitect care şi-a clădit din sculpturi un cadru ideal.

Văzut prin felurite prisme, acest spaţiu privilegiat capătă valenţe neaşteptate: iată pe Cella Delavrancea care, nu numai că înţelege, dar şi aude vibraţia inefabilă a unor sculpturi. Muziciana mai întîi ne descrie interiorul «*cu pereţii daţi cu var şi o imensă vatră unde atîrna pe pirostrii un ceaun negru. O masă rotundă tăiată dintr-un trunchi gros de copac, în jurul ei, butuci la fel, pe trei picioare, dădeau încăperii un caracter primitiv . . . De diferite poliţe de cărămidă, văruite şi ele, se înălţau ca trestiile, alămuri cioplite în felurite forme, şi pe scrin nişte pepeni ovoidali din acelaşi, metal, luceau atît de tare, încît mi s-a părut că le aud vibraţia de violoncel*», în timp ce zigzagurile *Cocoşului* îi sugerau «*intervalele de cvartă*». [23]

Mai prozaic a fost şocul resimţit de severul istoric de artă, profesorul George Oprescu: «*Spaţiul era în întregime ocupat de bîrne de lemn vechi, late şi lungi, aduse dintr-un sat din Bretania unde se dărîmaseră un număr de case. Unele peste altele, aceste bîrne aşteptau mîna artistului. Aspectul pe care-l oferea interiorul atelierului era cît se poate de curios şi de bizar. Te-ai fi crezut într-o peşteră misterioasă, poate sub pămînt, în care un ciclop adunase material şi îşi pregătea instrumentele de lucru care să transforme acest material în obiecte de care să se minuneze lumea*».

Şi G. Oprescu — care mărturiseşte a fi «*pasionat de Wagner, de dramele lui muzicale, de atelierul piticilor, făuritorii Tarnhelmului*» — afirmă că întreaga ambianţă îi evocă tocmai această atmosferă wagneriană [24] ceea ce, poate, nu l-ar fi încîntat pe Brâncuşi care nu agreea muzica maestrului de la Bayreuth.

Un alt martor din universul artelor plastice este Victor Brauner: între 1929 şi 1930 el a ucenicit aici ajutîndu-l la lucru pe sculptor, mutîndu-i buştenii, pietrele, şi pregătindu-i uneltele. Într-o scrisoare adresată poetului Stephan Roll, el menţionează prietenia lui Brâncuşi cu André Breton, Yves Tanguy şi Paul Eluard — amintind totodată că atunci cînd oaspeţii veneau — «*toate sculele, pămîntul, sculpturile pe care nu voia să le arate, erau înghesuite într-un colţ al atelierului, trăgînd peste ele o perdea galbenă, culoarea care-i place, perdea pe care o numea «cache-misère»*. Viziunea pictorului nu diferă prea mult de a celorlalţi atunci cînd descrie un aspect al atelierului: «*În mijlocul încăperii se găsea o lespede rotundă care servea şi de sufragerie pentru musafirii de seamă. În jurul ei, scaune ornamentate cu diferite sculpturi /. . ./ E atelierul unde ciopleşte, şi pregăteşte uneltele pe care şi le face singur, poliseazä. Îi place ca sculpturile lui să lucească, să sclipească «léché comme Brancusi» — cum spunea năbădăiosul lui prieten Salvador Dali*». Apoi, Victor Brauner evocă pînă şi supanta «*cu patul din lemn ivoriu*». La supanta Brâncuşi avea acces urcînd pe o scară mobilă de lemn, dar putea ajunge şi cu «*o frînghie cu noduri şi o prăjină de fier pe care se căţăra şi aluneca în jos ca matrozii*». [25]

Geo Bogza, în cîteva cuvinte numai, cuprinde însăşi esenţa atelierului: «*o bardă, un topor, un joagăr, unelte de lucrat lemnul, un cuptor şi o vatră spoită cu var — interior de meşter lemnar, trăind în singurătatea pădurii, cum vor fi fost şi vor mai fi atîţia în umbra uriaşilor codri carpatini. Lipsea doar mirosul fînului şi foşnetul frunzişului*». [26]

Înăuntrul acestui cămin de o mitologică rusticitate stăpînea înaltă, albă şi prietenoasă, ca o regină, soba lui ţărănească. Zidirea ei avusese loc prin anii 1924—1925, îşi amintea Marcel Mihailovici, care a vrut atunci să-i dea o mînă de ajutor; dar văzînd neîndemînarea compozitorului, Brâncuşi l-a ocărît şi s-a apucat ca de obicei de unul singur de treabă, potrivind ca un autentic sobar, cărămidă cu cărămidă, tencuindu-le apoi cu lut şi spoind totul, impecabil, cu var. Vatra era prevăzută cu două ocniţe şi un cuptor în care îşi cocea merele, porumbul şi unde gătea vestitele-i ospeţe. În toamna fiecărui an, (lipsindu-se bucuros de serviciile hornarilor), el îşi curăţa soba pe dinăuntru şi pe dinafară şi o văruia din nou. [27] Miliţa Pătraşcu istorisea cum această «*sobă ţărănească se prelungea cu o laviţă de-a-lungul peretelui, cu o treaptă spre ea. Laviţa era acoperită cu o saltetuţă /. . ./ Cînd era răcit sau obosit, se suia pe laviţă şi se rezema cu spatele de sobă*». [28]

În eseul său *Brancusi et les mythologies* — Mircea Eliade a revelat primul înalta semnificaţie, nicidecum întîmplătoare, a acestei zidiri prezente în mijlocul atelierului: vatră dătătoare de căldură şi viaţă: «*Este de ajuns — scrie el — să te uiţi bine la soba lui. Nu numai nevoia de a avea o sobă ţărănească este de la sine grăitoare asupra stilului de viaţă pe care Brâncuşi şi-l alesese să-l ducă la Paris, dar şi faptul că simbolismul sobei ori al căminului este susceptibil să arunce lumini asupra unor anumite taine ale geniului lui Brâncuşi*». [29]

Păcat însă că în scurta sa incursiune în universul brâncuşian istoricul religiilor nu a destăinuit şi nu a insistat îndeajuns asupra însemnătăţii acestui permanent simbol.

Pînă în amurgul vieţii, «patriarhului sculpturii moderne» nu i se consacrase în Franţa nici măcar o mică monografie. Abia în 1956, omul de cultură Christian Zervos a luat iniţiativa publicării unui volum omagial cuprinzînd un florilegiu de opinii ale unor prestigioşi critici şi artişti plastici. [30]

Dorei Vallier i-a revenit onoarea de a înmîna octogenarului aflat în pragul morţii, tardivul omagiu. Mesagera lui Zervos relatează cum intrînd în atelier a fost izbită nu numai de singurătatea şi inconfortul în care vieţuia Brâncuşi, dar şi de un ciudat şi «insolit» miros care îi aducea aminte celei născute în Bulgaria, de ceva ce s-a adeverit a fi tocmai mirosul varului şi al cărămizilor încinse de focul vetrei lui rustice: «*je me trouvais dans une campagne très éloignée chez un homme qui vivait près de la terre*». [31]

Dintre ultimii vizitatori ai atelierului, şi în acelaşi an 1956, amintim pe Scarlat Callimachi. Acesta îşi aduce cu tristeţe aminte cum, în urmă cu aproape douăzeci de ani, cu totul altul era peisajul înconjurător. Acum însă «*căsuţele mici, modeste, cu care se învecina odinioară locuinţa lui, fuseseră dărîmate. În locul lor, un peisaj urît: terenuri virane, un garaj clădit de curînd, autocamioane, autoturisme. Numai casa lui Brâncuşi mai stăruia, sfidîndu-i parcă pe edili /. . ./* [32] *Acest colţişor cu copaci şi flori, acest mic eden al artiştilor nu mai este acum decît o pată hidoasă într-o mare metropolă*». Într-adevăr, buldozerele şi excavatoarele nu au adăstat stingerea din viaţă a moşneagului pentru a porni la o demolare fără noimă, nimicind acest cartier al artiştilor, unde, chiar de la începutul secolului, prin acele luminoase şoproane, se perindaseră — de la Max Ernst, Walter Pach, Oscar Chelimsky, Henryk Berlewi, James Metcalf, Larry Rivers, Yves Klein, Tinguely, Niki de Saint-Pha'le, Eva Aeppli, Reginald Polack, Lalanne, Marie-Thérèse Préville, Del Debbio, La Casse, Lazansky — pînă la artiştii noştri plastici Dinu Grigorescu, (nepotul maestrului de la Cîmpina), Constantin Antonovici, George Teodorescu, iar din 1947, cuplul Istrati. Scarlat Callimachi şi-a regăsit prietenul singur, zăcînd «*pe un pat de lemn, între perne mari, acoperit de un cearceaf, parcă îşi număra, ca pe nişte mătănii, zilele, orele, clipele ce le mai avea de trăit. Şi atunci, istovit, sculptorul i-a spus: «A présent je ne rêve plus, et ça va mal»*. [33]

Încheiem mărturiile privitoare la diversele aspecte ale acestei neverosimile rezervaţii româneşti, a acestei brâncuşiene «Arce a lui Noe» — cum o denumise Jean Cassou — a acestei corăbii cu comori ancorate timp de peste treizeci de ani în Lutetia — aducînd testimoniul Carolei Giedion Welcker. Scriitoarea elveţiană, care întîia oară venise în Impasse Ronsin în 1928, încerca acum, în ultimul său pelerinaj, aceleaşi simţăminte amare: «*Avînd altădată un aspect cîmpenesc, iar astăzi năruită sub dărîmături — Fundătura Ronsin, de fiece dată cînd mă duceam să-l văd pe Brâncuşi, îmi dădea impresia că pătrundeam într-o insulă departe de zgomotele marelui oraş, spre izvoarele profunde ale creaţiei, era ca şi cum aş fi aţintit urechea la uriaşa pulsaţie a naturii*». [34]

Acest teritoriu aproape ireal a fost ras de pe faţa pămîntului, odată cu săvîrşirea din viaţă a lui Constantin Brâncuşi, intrînd în mica istorie a Parisului.

Un fapt aproape uitat: încă din 1937, la Bucureşti fiind, sculptorul nostru se arăta preocupat nu numai de soarta creaţiilor sale, dar era frămîntat şi de gîndul că atunci cînd nu va mai fi, atelierele sale «*încărcate de amintiri, de lucrări terminate şi neterminate, ar putea intra pe mîna hienelor . . .*». El îşi manifestase temerile într-o noapte albă petrecută cu Petre Pandrea la «Bufetul» de pe Şoseaua Kiseleff. [35]

Angoasa se va înteţi fireşte pe măsură ce timpul trecea. La un moment dat, recunoscător pămîntului unde văzuse lumina zilei, a intenţionat să lase inestimabilului său avut ţării de baştină; dar, din păcate, gîndul nu s-a putut împlini. [36] Şi atunci, el s-a răzgîndit. În pragul eternităţii, s-a sfătuit cu doi vechi, sinceri şi devotaţi prieteni, Sonia Delaunay şi Jean Cassou, director pe atunci al Muzeului Naţional de artă Modernă; acestuia din urmă Brâncuşi îi purta o deosebită recunoştinţă pentru faptul că datorită lui, după zeci de ani, în 1947, cîteva lucrări îi fuseseră în fine achiziţionate pentru întîia oară de un muzeu parizian.

Între Sonia Delaunay, Jean Cassou şi sculptor au avut loc consfătuiri ce au dus la hotărîrea de a dona întreg atelierul Statului — al cărui proaspăt cetăţean devenise în 1951 — cu condiţia expresă a reconstituirii întocmai a propriei sale vetre: de fapt a Muzeului Brâncuşi.

Jean Cassou ne istorisea cum, în primăvara anului 1956, împreună cu Brâncuşi s-a dus mai întîi la vechea reşedinţă a lui Rodin, la Meudon. Directorul muzeului a greşit însă atunci cînd s-a gîndit să-i propună soluţia transplantării atelierului tocmai în acest loc, uitînd pesemne că nu la umbra lui Rodin a înflorit . . . Cu o hîtră amabilitate, sculptorul a refuzat, motivînd că «*n-am mai fost din tinereţe pe aici; şi că după cincizeci de ani arborii au crescut prea mult, şi oraşul nu se mai vede cum arăta pe vremuri*». Cassou şi-a urcat atunci musafirul în limuzină şi s-au reîntors la Paris, coborînd pe Avenue du Président Wilson, la Muzeul Naţional de Artă Modernă şi aici i-a arătat un spaţiu adecvat a cărui suprafaţă era numai cu 70 m.² mai mică, şi cu 2m. mai puţin înaltă decît propriul lui atelier. Brâncuşi a fost de astă dată de acord. Şi astfel, la 12 aprilie 1956, sculptorul, cu limbă de moarte, dicta

https://biblioteca-digitala.ro

notarului: « *ce legs est fait à charge par l'Etat Français de reconstituer /.../ de préférence dans les locaux du Musée National d'art Moderne, un atelier contenant mes œuvres, ébauches, établis, outils, meubles . . .* ».

Cînd donatorul s-a stins din viață, executorul său testamentar, profesorul doctor Pascu Atanasiu a purces la prima reconstituire a atelierului reorînduind lucrările, precum și ansamblul obiectelor, conform prevederilor testamentare: — *la répartition des œuvres léguées dans le cadre de l'atelier* » — cum sta scris în diată — reușind, parțial, amenajarea spațiului artistic. La cinci ani de la moartea lui, muzeul a fost solemn inaugurat de André Malraux, admiratorul sculptorului, ministrul afacerilor culturale. În mod echivoc însă, eticheta cu datele biografice ale lui Brâncuși arătau că el s-ar fi născut nu se știe unde, « în Carpați » ! După mulți alți vizitatori români, în toamna anului 1966, am atras atenția lui Bernard Dorival (succesorul lui Jean Cassou) asupra penibilei inadvertențe și « munții Carpați » au fost atunci localizați geograficește.

După cincisprezece ani de la inaugurarea atelierului, acesta a fost însă strămutat în cadrul Centrului Național Cultural « Georges Pompidou », avînd de astă dată la intrare inscripția săpată în marmoră cuprinzînd toate datele perfect exacte.

Totuși, atelierul nu se află, așa cum a voit Brâncuși, și cum ar fi fost de dorit, înăuntrul spațiosului edificiu, ci afară, în coasta de nord a Muzeului, într-o construcție banală ce seamănă mai degrabă cu o *Bauhütte* sau cu o magazie de păstrat unelte, baracă golașă și stingheră, uitată acolo pe macadam, după înălțarea celor cinci nivele ale supermodernului și valorosului « Centru ».

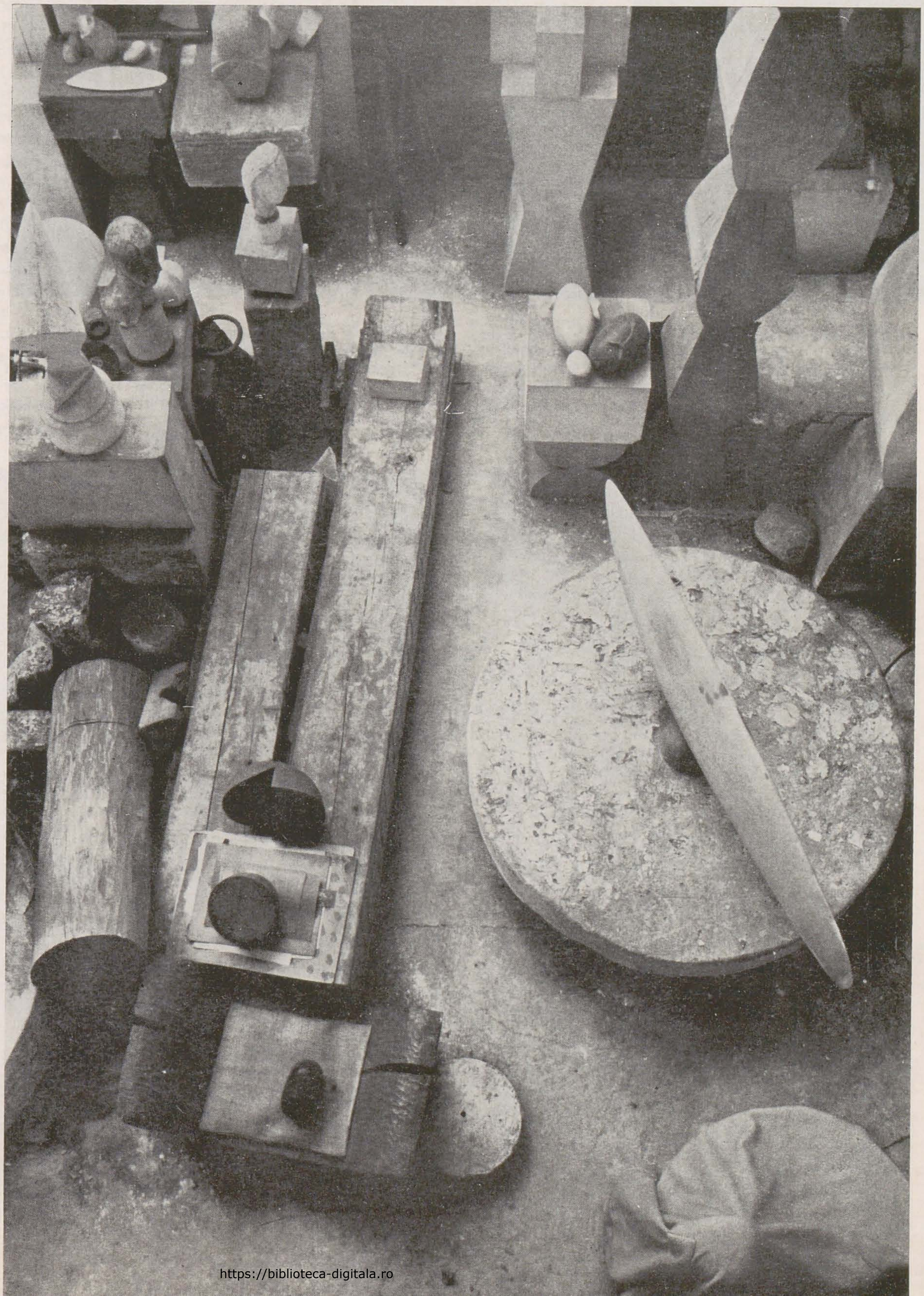
Voința testatorului apare încălcată într-un fel, deoarece el nu a cerut niciodată să i se reconstituie exteriorul, zidurile casei, deși altădată locuința situată în sălbatica grădiniță și în ambianța celorlalte ateliere asemănătoare își avea desigur un farmec boem de neînlocuit. Împotriva acestui exterior nou-nouț, « simulacru » al adevăratului atelier, s-a ridicat și criticul Jacques Michel, spunînd că baraca nu reprezintă decît *absurda arheologie a celei mai banale construcții industriale. Pe de altă parte, în acea « piazza » confuză și aglomerată, el evocă parcă un fel de cantonament al unui șantier.* »[37]. Important este firește, interiorul atelierului, fiindcă acesta trebuia nemurit în integralitatea lui. Reconstituirea nu s-ar fi putut desigur realiza fără ajutorul sutelor de fotografii executate de însuși Brîncuși și, desigur, fără ajutorul celor mai fideli martori — Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrate. Cei doi pictori, împreună cu excelenta cunoscătoare a operei brâncușiene, Marielle Tabard și cu Isabelle Monod Fontaine au izbutit fericita redistribuire a inventarului în cele patru încăperi, din care nu lipseau nici panoplia cu unelte, nici culcușul cățărat și avînd alături globul pămîntesc de sticlă (între timp spart), nici aparatul fotografic, gramofonul ascuns, nici dibla și ghitara, crosa de golf ori toiagul bătrîneții — dar, mai presus de orice, fascinantul ansamblu al operelor, peste o sută, care se mai găseau acolo la săvîrșirea lui din viață.

Totuși, din acest minuțios decor nu lipsea numai sufletul zămislitorului, dar și, după cum bine observa poetul Ion Pop — « *un lucru în aparență fără însemnătate și neglijat prin urmare de executori: s-ar putea numi această absență referința pietrei, reperul materiei brute în așteptare. Odinioară, în acest prag al transfigurării aștepta, desigur, mulțimea de pietre masive, de trunchiuri de lemn care singure îngăduie să se simtă suveranitatea senină a operelor și în același timp comunicarea lor cu materia.* »[38] S-au formulat firește, și alte obiecții — în primul rînd cea rostită de Jean Cassou, ctitorul primei reconstituiri, care primise asentimentul lui Brâncuși; el s-a arătat indignat să vadă atelierul scos în afara muzeului și exilat fără prea multe măsuri de securitate în « piazza » Beaubourg. La rîndul lui, Pierre Schneider nu numai că îl considera « *un méchant baraquement de béton* », dar reproșează prea servila reproducere a atelierului inițial, o reconstituire de o « *necruțătoare fidelitate* » care a dus la o înfățișare rigidă, încremenită, ca o panoramă cu obiecte de ceară « *dînd impresia că te afli la Muzeul Grévin* »[39].

De altfel, încă de la prima reconstituire, Michel Ragon făcea cruda paralelă între atelierul autentic și cel instalat în Muzeul de Artă Modernă: « *Totul a fost repus la loc: băncile, soclurile, sculpturile /.../. Era întradevăr aidoma, și totuși nimic nu mai era la fel. Fără Brâncuși, acest atelier își pierduse sufletul. Era o pioasă reproducere, dar lipsită de viață. Cocoșii cei mari nu mai cîntau. Capetele fără trup stăteau mute. Din Focă nu mai șiruia apa. Totul era neclintit, dar nimic nu mai era la fel. Tot un templu era — dar un templu din care pieriseră zeii și preoții* ». Lipsea mai ales paznicul acelui templu « *îmbrăcat ca un țăran sau un bătrîn dulgher* »[40].

Abstracție făcînd însă de toate aceste îndreptățite opinii, mai întristătoare

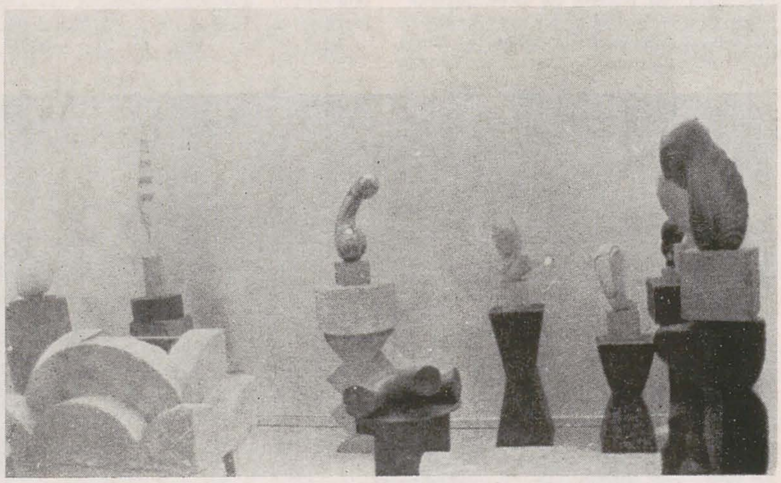
Atelierul lui Brâncuși în ziua morții sale (fotografie inedită de Robert Desharnes)



https://biblioteca-digitala.ro

ni se pare actuala indiferență, nepăsare crescîndă a beneficiarilor față de moștenirea Brâncuși. Sînt desigur și unele « cauze obiective ». Bugetul Ministerului Afacerilor Culturale a fost treptat redus.
Drept consecință — ca să revenim la atelierul lui Brâncuși — din cele patru încăperi, numai una poate fi într-adevăr vizitată, celelalte barate fiind cu șnururi ce îngăduie privirii să atingă doar de la depărtare pe *Mlle Pogany* sau alte lucrări și colțuri ale interiorului colbuit. De unde în

hatîr . . . În sfîrșit, în sezonul turistic 1985, cei care au vrut să viziteze vitregita anexă, au găsit un aviz prin care se anunța că atelierul stă închis de la 9 august pînă în octombrie !
În ciuda acestor neajunsuri birocratice (de altfel ușor remediabile) — Vatra lui Brâncuși reprezintă în eternitate mărturia felului în care a putut trăi un sculptor într-o atmosferă de chietudine și de omenie în freneticul Paris al secolului XX și marchează neîndoielnic un moment hotărîtor în istoria artei moderne, înscris de



Aspect din mansarda primului atelier (Place Dauphine 12)

2. Lucrări de Brâncuși în expoziția permanentă de la Centrul Cultural Pompidou (fotografie de Vasile Niculescu)

3. Atelierul reconstruit în cadrul Centrului Cultural Pompidou (fotografie de Vasile Niculescu)

iulie 1977 accesul era — în afară de marți — zilnic permis, de la orele 14 la 18, iar din sfert în sfert de oră și pentru grupuri de cîte 15 vizitatori — în 1983 se putea pătrunde numai « la cerere », aproape ca un

« înțeleptul cioban trac », « una din cele mai mari figuri ale artei tuturor timpurilor » [41], constituind totodată dovada că *« marile vîltori care au dezlănțuit revoluțiile spirituale au fost stîrnite de visurile și viziunile unui păstor al colinelor »* cum, fără a-l numi, scria James Joyce [42].

---

[1] Este locul, poate, să mai facem și o insolită apropiere între cei doi mari contemporani: amîndoi erau admiratori fervenți ai semețelor edificii durate de meșterii pietrari ai Evului Mediu, cu precădere ai făuritorilor catedralelor, în special a acelei de la Chartres pe care Brâncuși o contemplase îndelung, singur, ori împreună cu Cecilia Cuțescu. Un prieten din tinerețe, Peter Neagoe (cunoscîndu-i de bună seamă această predilecție), romanțează, istorisind vizita sculptorului la Chartres, acompaniat de astă dată de « Eilaine » — aluzie la reala Eileen Lane care, in 1922, l-a însoțit pe sculptor pînă la Hobița. (v. Peter Neagoe, *Sfîntul din Montparnasse*, ed. « Dacia », 1977, capitolul XXI intitulat « Călătoria la Chartres » pp. 180—190.

[2] Ion Vlasiu, *Cartea de toate zilele unui an*, ed. Dacia », Cluj, 1984, p. 200.

[3] Domiciliile lui pariziene au fost următoarele: în 1904 — Cité Condorcet, nr. 9 et. 8 ; 1905 — Place de la Bourse nr. 10 (mansardă) ; 1906 — Place Dauphine nr. 16 et. 6 (mansardă); 1907 — rue du Montparnasse nr. 54 (parter) ; 1914 — rue des Martyrs nr. 2 ; iar din 1918 — Impasse Ronsin nr. 8, apoi, pînă la sfîrșitul vieții, la nr. 9—11.

[4] Ion Vinea, *În hruba meșterului Gorjan* — fragment din «*Lunatecii*» în *Curentul familiei*, 1943, octombrie 2.

[5] Milița Pătrașcu, *Amintiri despre Brâncuși*, în *Arta Plastică* nr. 3/1957.

[6] Petru Comarnescu, *Itinerar brâncușian. Atelierele pariziene ale lui Brâncuși*, în *Tribuna*, 1966, decembrie 29 ; idem, *Vizitînd Muzeul de Artă Modernă din Paris*, în *Tribuna*, 1967, martie 23.

[7] Oscar Chelimsky, *A memoir of Brancusi*, în *The best in arts*, Horizon Press, New York, 1962, p. 24

[8] Al. Philippide, *Oameni, locuri și împrejurări*, în *România literară*, 1971, decembrie ; Nicolae Florescu, *Cu acad. Al. Philippide despre mirajul ciudat dar permanent al poeziei*, în *Cronica* 1975, aprilie 18

[9] Jean Negulesco, *Things I did . . . and things I think I did*. Linden Press/ Simon & Accuster, New York, 1984, p. 31

[10] Louis Leygne, *Hommage à Constantin Brancusi à l'occasion du centenaire de sa naissance*, ed. Institut de France, Paris, 1976, p. 10

[11] Alexander Liberman, *The artist in his studio*, The Viking Press, New York, 1969, p. 170.

[12] Eugen Jebeleanu, *La Brâncuși în* 1956, articol ilustrat cu 5 desene de Florica Cordescu, în *Contemporanul*, 1966, iulie 15

[13] Milița Pătrașcu, *Constantin Brâncuși*, în *Tiparnița Literară*, 1929 ianuarie

[14] Ion Vinea, art. cit. ilustrat cu o fotografie a atelierului

[15] Ion Vlasiu, *op. cit.* 1984, p. 197

[16] David Lewis, *Constantin Brancusi*, în *Museum Journal*, noiembrie 1957

[17] Man Ray, *Autoportrait*, ed. Robert Laffont, Paris, 1964, p. 188

[18] Paul Sterian, *Artiști români la Paris. La duhul apelor adînci (Brâncuși)*, în *Gândirea*, 1929, iulie—iulie

[19] Apud Nina Stănculescu, *Cartea de inimă pentru Brâncuși*, ed. Albatros București, 1976, p. 107.

[20] Michel Ragon, *Brancusi* în *Le jardin des arts*, decembrie 1965

[21] Mac Constantinescu, *Rubrica plastică, Artă și Artiști. Brâncuși* în *Cuvântul*, 1936, martie 4

[22] Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati, *Nouă ani alături de el*, (scrisoarea din 1 martie 1976 către doctorul O. Fodor), în *Omagiul lui Brâncuși*, ed. revistei « Tribuna » Cluj, 1976, p. 14

[23] Cella Delavrancea, *Atelierul lui Brâncuși* în *Contemporanul*, 1971, noembrie 19 ; *idem* în *Mozaic în timp*, Ed. Minerva, București, 1973, p. 136.

[24] G. Oprescu, *Brâncuși* ed. Didactică și pedagogică București 1964, p. 29

[25] Gheorghe Dinu, *Întîlnire cu Brâncuși*, în *Magazin*, 1966, decembrie

[26] Geo Bogza, *Zborul peste pol. Pasărea Măiastră* în *Contemporanul*, 1964, aprilie, 17

[27] N. Argintescu-Amza, *Expresivitate, valoare și mesaj plastic*, ed. Meridiane, București, 1973, p. 243

[28] Milița Petrașcu, *art. cit.* 1957

[29] Mircea Eliade, *L'Epreuve du Labyrinthe*, ed. Belfond, Paris, 1978, p. 219.

[30] Christian Zervos, *Constantin Brancusi, sculptures, peintures, fresques, dessins*. Hommage de Umbro Apollonio, G.C. Argan, Jean Arp, P.C. Bruière, Calder, Léon Degand, Georges Duthuit, Paul Fierens, Carola Giedion-Welcker, Will Grohmann, Peggy Guggenheim, Werner Haftmann, Etienne Hajdu, Valentine Hugo, H.L.C. Jaffe, Giuseppe Marchiori, Sir Herbert Read, Germaine Richier, Franz Roh, John Rothenstein, Georg Schmidt, Robert Stoll, J.J. Sweeney, Dora Vallier, Lionello Venturi, Jacques Villon Ed. Cahiers d'art, Paris, 1957.

[31] Dora Vallier, *L'Intérieur de l'art. Entretiens avec Braque, Léger, Villon, Miró, Brancusi*, éd. du Seuil, Paris, 1982, p. 148.

[32] Printr-o excepțională deferență față de personalitatea artistică și vîrsta sculptorului român, la intervenția directă a Președintelui Senatului francez, Gaston Monerville — atelierul de la nr. 11 a fost cruțat — protecție de care s-au bucurat și alți artiști, de vreme ce, după cum relatează Alexander Liberman (care l-a vizitat pe sculptor doi ani înainte de moarte): « Toate atelierele de pe această ulicioară nepavată, păreau a fi un mic sat medieval adunat în jurul castelului lui Brâncuși ca să-l apere împotriva demolatorilor ». (*op. cit.* 1969, p. 169). « Ultimele zile ale sculptorului rămas stingher, au fost însă otrăvite de aceste hărțuieli administrative: mereu amenințat cu exproprierea în scopul extinderii spitalului vecin » — deși în fapt nici pînă astăzi nimic nu a fost clădit peste ruinele vechiului cartier pulverizat. (Pierre Schneider, *Brancusi à Beaubourg*, în *L'Express*, 1974, septembrie 12

[33] Scarlat Callimachi, *Ultima întîlnire cu Brâncuși* în *Flacăra*, 1953 aprilie 15 ; idem, *Cu Brâncuși la Paris*, în *România literară*, 1976, martie 11

[34] Carola Giedion Welcker, apud. Christian Zervos, *op. cit.*, 1957, p. 88

[35] Petre Pandrea, *Amintiri și exegeze*, (ed. Meridiane, București, 1967, p.53) ; idem, *Portrete și controverse*, vol. I (ed. « Meridiane », 1945, p. 270)

[36] Barbu Brezianu, *Un dosar deschis*, în *Ramuri*, 1981, august 15

[37] Jacques Michel, *Brancusi à Beaubourg. Un sculpteur dans son atelier* în *Le Monde*, 1977, iulie 15

[38] Ion Pop, *Imagini dintr-un atelier* în *Echinox*. 1976, ianuarie-februarie

[39] Pierre Schneider, *art. cit.* 1977

[40] Michel Ragon, *art. cit.* 1965

[41] Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques*, ed. Gallimard, Paris, 1960 p. 262

[42] Carola Giedion Welcker a spicuit fragmentul din *Ulysses* amplasîndu-l drept *motto* în frontispiciul cărții sale *Brancusi*. Se știe, autoarea a fost o bună prietenă atît a sculptorului cît și a genialului scriitor irlandez.

https://biblioteca-digitala.ro

atelierele lui luchian

theodor enescu

Ca orice artist, desigur și Luchian s-a îngrijit de a avea un atelier. Un atelier propriu-zis — adică o încăpere propice muncii specifice, un spațiu relativ vast, primind abundent lumina adecvată de sus, dinspre nord, așa cum și la noi începuseră să-și realizeze cîțiva artiști — Luchian nu va avea niciodată, și nici măcar, se pare, nu și-a îngăduit să-l viseze. Cel mult a năzuit și s-a străduit să aibă o cameră de lucru separat de cea în care își ducea traiul unanim cotidian. Împrejurările adverse ale vieții sale i-au îngăduit rareori să împlinească chiar și această minimă cerință a lucrului său de pictor. Această cameră de atelier s-a întîmplat s-o aibă încă în timpul studiilor sale: știm astfel, dintr-o scrisoare adresată unui unchi și tutore, că la Paris, în 1893, avea pe lîngă camera de dormit, și o cameră pentru atelier. Locuia atunci în Place de la Sorbonne nr. 1, alături de frumoasa Chapelle de la Sorbonne, la etajul I al unui imobil destul de somptuos, unde astăzi se află un elegant «Select Hotel»[1] (Fig. 1). Probabil că și în locuința din anii precedenți, 1891—1892, la Paris, cea din Bd. Saint-Michel 43 (clădire și ea azi existentă) să fi avut și o astfel de cameră de lucru, tabloul pe care în februarie un corespondent al ziarului *Românul* îl vedea la Luchian, descriindu-l în amănunțime, reclama, prin dimensiunile lui, un spațiu de lucru mai larg[2]. Pînă către 1899 — anul cînd începea declinul sănătății și al stării sale materiale — Luchian a mai avut posibilitatea să dispună de asemenea spații proprii de lucru. După întoarcerea definitivă în țară, știm că își instalase un atelier în fosta stradă Regală — probabil unde își avea și locuința, și unde, într-un spațiu contiguu, la stradă, deschidea două expoziții, una în martie-aprilie 1894 împreună cu Titus Alexandrescu, cealaltă în septembrie-octombrie 1895, împreună cu C. Artachino. Imaginea acestui atelier apare într-un laviu datat 1894 (Fig. 2), prima imagine pe care ne-o oferea din șirul celor prea puține reprezentînd atelierele sale — pictorul lucrînd la șevalet, trebuie să fie chiar el, căci ni s-au păstrat două acuarele înfățișînd modelul aici prezent, tînăra femeie cu un copil în brațe. Devenind, datorită tribulațiilor speculative ale sumei de bani ce-i revenise în urma vînzării moșiei și casei moștenite, proprietarul unei mari vile pe șoseaua Kiseleff — pe atunci aproape în afara orașului — își organiza aici atelierul, într-un spațiu vast, cu coloane, așa cum ni-l arată un admirabil desen, purtînd inscripția «atelierul meu», dintr-un carnet de prin 1897 (Fig. 4). Acest atelier apare într-o fotografie (Fig. 5) a pictorului în care acesta ni se înfățișează elegant, într-o poză ce va face obiectul unui *Autoportret* în desen, de prin 1897—1898, fost în colecția Bogdan-Pitești. Una din cele mai impresionante, dramatice fotografii ale lui Luchian (frontispiciu) a fost luată în același spațiu de lucru, care apare acum ca un refugiu nud și rece, comparat cu imaginea sa din desenul precedent: fotografia trebuie să dateze de la începutul anului 1899, la o vreme cînd Luchian, cîteva luni înainte de a i se scoate în vînzare casa și a deveni cîțiva ani propriu-zis un pribeag, trecea printr-o perioadă extrem de grea (așa cum o atestă scrisori ale sale din decembrie 1898 și mai 1899), copleșit de privațiuni și amenințări, chinuit de o acută maladie infecțioasă, simptom al celei grave ce-l va prăbuși peste trei ani, de presimțiri nefaste ale mizeriei ce se apropia, ale părăsirii și solitudinii. Este ultima imagine a unui atelier pe care Luchian l-a putut organiza în tinerețe într-o cameră din locuința sa, căci, de la această dată încolo, urmînd anii grei de după declanșarea bolii, nu va mai putea obține acest lucru decît, pentru scurtă vreme, în 1909. Au fost ani de peregrinări dintr-o locuință în alta, case în general modeste, pe care le împărțea cu familia, compusă, din cinci persoane, a verilor săi Paulina și Ernest Cocea.

Curînd după ieșirea din spital, avea să se stabilească astfel în octombrie 1902, în casa din str. Povernei nr. 8 — existentă și azi, purtînd și o placă memorială — casă legată de realizarea, între 1903—1907, a cîtorva din capodoperele sale. Aici avea o cameră relativ mică, ce-i slujea și de cameră de locuit și de atelier. Un colț ai ei apare în celebra pictură din colecția Dona, *Atelierul*, (Fig. 3) un spațiu cald de calmă și ordonată viață interioară, cu un șevalet lîngă fereastră, pe care a pus un mic tablou cu anemone, cu o scoarță românească acoperind o măsuță pe care se află o lampă și o ulcică populară cu do trandafiri, iar lîngă ea, jos, un tablou înrămat, din care se vede numai un

1. *Paris, Place de la Sorbonne nr. 1. În clădirea din dreapta, azi «Select Hotel», la etajul I, Luchian și-a avut atelierul în 1893, în timpul studiilor.*

2. *ȘT. LUCHIAN: Atelierul, 1894. Laviu. București, Muzeul de artă al municipiului. Atelierul artistului din fosta stradă Regală.*

https://biblioteca-digitala.ro

colț. Pe niște polițe în spate, alte obiecte din recuzita atelierului: cutii de pictură (Fig. 9) și un vas cu peneluri. Tihnita atmosferă de interior e accentuată și de prezența unei femei (Paulina Cocea, ce apărea în acei ani în cîteva portrete) ocupată cu lucrul de mînă. Pictura trebuie să dateze din 1906—1907 și e fixarea unui aspect tihnit și mai curînd idilic al atelierului. În realitate, el trebuie să fi arătat mai boem și mai sărăcăcios. Însuși Luchian îl considera într-o scrisoare din 14 noiembrie 1906 neîngrijit și neprimitor: « De la o vreme mă dusei și eu în odăița mea, era nemăturat și frig, un miros greu de vopsea și de terebentin care te amețea ». Tot lui Cioflec, într-o scrisoare cu două săptămîni în urmă, îi vorbea de proiectul compoziției *Cheful*, condiționînd realizarea acesteia de spațiul neîncăpător al camerei: « Mai clocesc încă ceva, o bucată mai mărișoară, un « Chef monstru », cu figurile mărime naturală sau jumătate, camera precum știi fiind prea mică ». În acest atelier începea să primească vizite din partea reporterilor, ale căror relatări ne-au lăsat ceva din atmosfera spațiului de lucru al lui Luchian. Primul asemenea reporter era George Ranetti, care îl vizita împreună cu actorul G. Brezeanu în decembrie 1902, pornind spre domiciliul artistului într-o sanie ce li se părea a parcurge o imensă distanță : « Prietenul Brezeanu, cu care sînt în sanie, înfruntînd maltratările viscolului, îmi spune pe cînd trecem prin B-dul Colțea: — Bine monșer, dar Luchian ăsta nu stă nici în București, nici măcar în județul Ilfov; strada Povernei aia trebuie să fie prin Prahova ori prin Buzău. Într-adevăr, distanța e respectabilă. Departe, aproape de șosea ». Ziaristul nu poate ascunde, ba chiar subliniază, realul motiv al alegerii unei locuințe într-un loc pe atunci mărginaș al orașului: « Și adevărul, tristul adevăr, care răsare brutal din aspectul sărăcăcios al atelierului lui Luchian îmi arată care sînt motivele reale ce l-au silit pe artist să-și aleagă un domiciliu așa de depărtat ». Spre a atenua acest accent pauper, de sumbră modestie, Ranetti își continua articolul cu descrierea entuziastă a cîtorva tablouri, « tezaure în acest cuib modest ».[3] Reportajul unui alt ziarist, Alex. F. Mihail, ne mai oferă, peste aproximativ cinci ani, o imagine a aceluiași atelier, de data aceasta cu mai multe amănunte ale interiorului; « Bat în ușă și intru într-o odaie mai mult mică. Pe pereți sînt puține tablouri. În schimb pe jos, rezemate de mese și de scaune, se văd pînze și șasiuri puse unele peste altele. În față e un șevalet, pe care stă un nud încă neterminat. Ceva mai în fund, o altă schiță de nud, o compoziție plină de avînt / . . . / Apoi un chef plin de vioiciune, cu femei și lăutari, zugrăvit pe o pînză de vreun metru și jumătate. Mai zăresc un fotoliu larg și comod. Poate fotoliul în care șade artistul cînd lucrează. La intrarea mea în casă, o femeie tînără, gata de plecare — am ghicit imediat că trebuie să fie un model — își prindea pălăria cu acul. Șt. Luchian stătea într-o rînă pe un pat din colțul odăii, el nu se sculă la sosirea mea. « — Scuză-mă, te rog, că nu mă scol. . . — îmi zise el — sînt obosit. . . Am lucrat cam mult azi ». Reporterul relatează despre gravitatea bolii de care suferă pictorul și apoi ne dă amănunte despre situația, la Luchian, a unui element pe vremea aceea inseparabil de componența unui atelier, și anume « modelul », modelul uman, fie pentru nud, fie pentru figura caracteristică și pitorească, gen atunci încă mult cultivat, pe urmele unei vechi tradiții picturale. Luchian i se plîngea de dificultatea de a găsi modele în București: « E singurul model de profesie, pe care îl avem în București — îmi explica Luchian —. O plătesc cu 5 lei pe zi. De altfel și a poza e destul de greu; nu orice om care nu e de profesie poate face acest lucru, așa cum îi convine artistului. În privința modelelor, mai ales eu, care nu mă pot mișca din casă, o duc foarte greu. Îmi trebuie cîteodată cîte un țigan sau vreun alt tip. . . Lasă că plătesc cît nu face, dar mai totdeauna mi se aduce altceva decît ceea ce am nevoie. Ceilalți pictori au cel puțin facultatea de a-și alege singuri modelul, deși în București e pentru oricine greu acest lucru. . . »[4] În ce privește imaginea lui Luchian la lucru, în atelier, ea ne-a fost transmisă de cîteva caricaturi ale lui N. S. Petrescu / Găină / , (Fig. 6, 8), prieten apropiat al pictorului și de una, remarcabilă, a lui Paciurea (Fig. 7). În cele ale lui Petrescu, din care cea mai veche e din 1898, comunicată chiar de Luchian, alături de o scrisoare, prieteniei sale Cecilia, putem observa, odată, și ceva din ambianța atelierului. De fiecare dată, pictorul stă în fața șavaletului pe un scaun destul de înalt. În caricatura lui Paciurea, ce surprinde momentul observării unui model, să remarcăm

1. ȘT. LUCHIAN: Atelierul. Pictură, cca. 1906 București, Colecția Dr. I. N. Dona.

2. ȘT. LUCHIAN: « Atelierul meu » (1897—1898). Desen. E vorba de atelierul pictorului din vila sa de pe șoseaua Kiseleff. (Inedit).

3. Luchian în atelierul din vila sa de pe șoseaua Kiseleff. Fotografie. Cca. 1897—1898.

https://biblioteca-digitala.ro

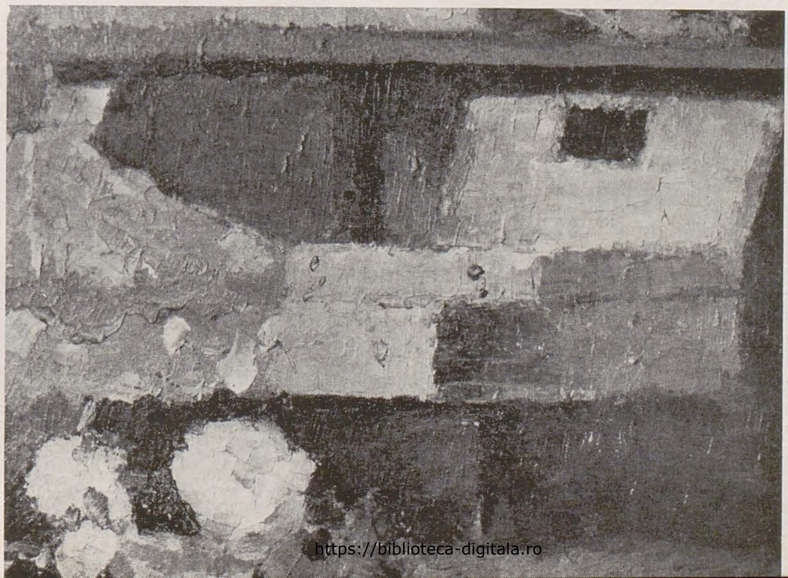
atelierele lui luchian

prezenţa borcanului cu peneluri. Cînd în iulie 1908, într-o scrisoare către Virgil Cioflec, de la Brebu, Luchian vorbea despre peisajele realizate acolo ce-i « vor prinde bine în mocneala nepricopsitului meu de atelier », se referea la camera sa improvizată şi în atelier, din locuinţa de pe şoseaua Filantropia, în care se mutase, cu familia Cocea, din str. Povernei, în octombrie 1907, şi unde va rămîne pînă în aprilie 1909. Primea şi aici, în iulie 1908, vizita unui ziarist — care nu era altul, pare-se, decît N. D. Cocea. Acesta descria mai întîi parcursul pitoresc al oraşului pînă la îndepărtata locuinţă, a cărei clădire îl cam dezamăgea, fiind prea modernă faţă de aspectul, cu precădere rustic al împrejurimilor. Pe

1. N. S. PETRESCU: *Luchian la şevalet. Desen peniţă acuarelat. Cca. 1898 (inedit).*
2. D. PACIUREA: *Luchian în atelier, pictînd. Desen. Cca, 1905.*
3. N. S. PETRESCU: *Luchian pictînd în atelier. Desen creion. Cca. 1900. (inedit).*
4. ŞT. LUCHIAN: *Atelierul. Pictură cca. 1906. Bucureşti. Colecţia Dr. I. N. Dona. Detaliu: cutia cu culori.*

Luchian îl găsea lucrînd la portretul dr. Costiniu şi, după ce relata o convorbire pitorească despre servituţile portretului, reporterul, care scrisese cu două luni înainte despre lucrările pictorului expuse la *Tinerimea Artistică*, se oprea şi asupra unor aspecte din atelier: « Cercetez cu băgare de seamă atelierul pe podelele căruia pulberea felurită a pastelurilor a aşternut ca un lăicer străvechiu, cu motive bizare, topite de vreme. Prin unghere dorm teancuri de cartoane şi pînze. De jur împrejur pe pereţi, lucrări în cretă, care, de departe, par nişte acuaforte, din pricina procedeului personal ce a întrebuinţat în ele » (Se referă la desenele realizate pe hîrtie Gillot). Pe şevalet e un nud în pasteluri, aproape isprăvit, în care sînt calităţi de colorit şi de desemn cu totul deosebite. Mă apropiai de un teanc de cartoane şi iau unul la întîmplare. E tot un nud în pasteluri. . . »[5]

Mutîndu-se, în aprilie 1909, din şos. Filantropiei în str. Romană 76 (de data asta în centru, « peste drum de drul. Costinescu », cum îi scria lui Cioflec), se bucura, prima oară, după atîţia ani, de un atelier separat, şi evenimentul îl anunţa cu jubilaţie şi cu autoironie într-o scrisoare din 2 mai 1909: « Venise Sf. Gheorghe şi noi nu găsisem casă, în sfîrşit în ajun a dat Dumnezeu şi-am găsit o căsuţă bună, unde mi-am rezervat un atelier şi o cameră de culcare. Am scăpat în sfîrşit de mirosul vopselilor. Şi să vezi cum le-am aranjat, cu tablouri, bris-bris pe la toate ferestrele, pe jos covoare, ştii, colea, ca omul ajuns, acum să vedem cît o ţine ».



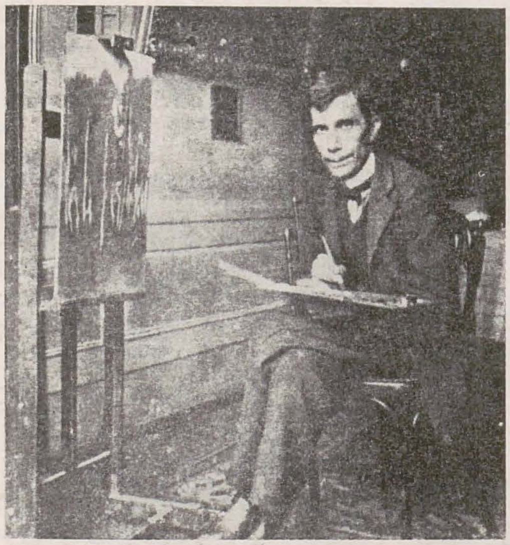
O imagine a acestui atelier o întîlnim într-o pictură, după factura ei din 1910, pe care o reproducem aici (ca de altfel şi în cazul operelor din Fig 2 şi 3) pentru prima oară. (Fig. 11) Atmosfera interiorului este şi aici calmă şi idilică, similară celei din pictura precedentă. Personajul, cu lucrul de mînă, este de data aceasta nepoata pictorului, Laura Cocea. Din atelier nu apare însă decît un colţ cu o etajeră, pe care se află vasele ştiute din tablourile cu flori, iar jos, puse unele peste altele, cîteva pînze sau cartoane. În marginea din dreapta se vede un piedestal de sculptură. În acest atelier a fost luată fotografia pictorului la şevalet, lucrînd la pictura *Mestecenii*, fotografie însoţind articolul lui Virgil Cioflec « Vorbele unu pictor », din *Calendarul Minervei* pe 1910. (Fig. 12)

Temerile lui Luchian se dovedeau curînd destul de întemeiate, căci numai un an şi jumătate se va bucura de acest atelier separat. Vor urma încă două locuinţe în str. Fierari 28 şi în Griviţei nr. 1, pînă ce în aprilie se va muta în ultima sa locuinţă, în casa pe care o cumpăra în str. N. Bălcescu 29 (fostă Primăverii, azi Mendeleev). Avansarea tot mai gravă a bolii n-a mai făcut probabil necesară instalarea într-o cameră separată a unui atelier, căci paralizia progresînd, pictorul se va mişca din ce în ce mai greu, ajungînd, cum va spune, ca numai drumul de la pat la fotoliu să fie pentru el o aventură.

În camera din locuinţa din str. Fierari, pe lîngă str. Tunari, în toamna lui 1911, îi făcea Camil Ressu cunoscutul portret, şi cînd evocă realizarea acestuia, îşi aminteşte de acelaşi puternic

https://biblioteca-digitala.ro

atelierele lui luchian



1. Luchian în atelier. 1909. Fotografie apărută în Calendarul Minervei, 1910.
2. ST. LUCHIAN: În atelier. Pictură, cca. 1910. București, Colecție particulară (inedit)

3. N. S. PETRESCU: Luchian pictînd în atelier. Acuarelă. (1910 — 1912). București, Colecție particulară. (inedit).

miros de terebentină de care și Luchian, cum am văzut, se plînsese în 1906, ca viciind atmosfera camerei sale de lucru și viețuire: « Într-o odaie din str. Tunari, în mirosul greu de terebentină și în fumul înecăcios de țigară, înconjurat de prieteni, Luchian îmi îngăduie să-i fac portretul »[6]. Cu două luni înainte de a se muta în propria casă, îl vizita, în locuința din str. Griviței, un reporter pentru o anchetă a revistei *Rampa* și din descrierea sa reiese că pictorul era aproape țintuit în fotoliu: « Un interior boemian. O odaie luminoasă, încăpătoare, fără perdele, fără oglinzi, fără draperii. Doar cîteva lucrări ale maestrului împodobesc pereții goi. O etajeră plină cu cărți și reviste, un pat neorînduit, lîngă pat un fotoliu, în care pictorul își petrece toată vremea, lîngă fotoliu o măsuță, pe măsuță, reviste, țigări, chibrituri. Doar atît, și totuși îmi pare un cadru fermecător » care, — peste cîteva momente, i se va părea și mai fermecător prin prezența trilurilor unui sticlete și descoperirea coliviei unui canar bătrîn, care « nu mai știe să cînte, săracul », cum îi explica pictorul[7]. Fotoliul roșu și uriaș, ce apare și în portretul lui Ressu, păstrat și după moartea lui Luchian, și care, în luminoasa, ultima sa cameră, din locuința din str. Primăverii, se afla lîngă capul patului, a constituit de fapt ultimul loc de lucru al lui Luchian. Pe șevaletul pus în fața fotoliului, — cum îl înfățișează într-o acuarelă (Fig. 12) N. S. Petrescu a mai pictat, la mari intervale, ultimele sale tablouri cu flori, pînă către mai 1913 cînd Adrian Maniu vestea că « pictorul abea mai poate ține pensula în mînă ». Pereții camerei sale, în care era obligat deseori să primească stînd în pat, se goliseră în ultimii ani de tablouri, așa cum tînărul Tonitza remarca, nu fără oarecare uimire, cu prilejul vizitei pe care i-o făcea în 1914. În ultimii cinci ani de viață, spațiul atelierului devenise un retras în timp-miraj melancolic pentru cel care întreaga viață năzuise spre el cu totală pasiune.

---

[1] Scrisoare din 23 ianuarie /1893) de la Paris — publicată în Theodor Enescu, *Anii de formație ai lui Luchian,-II*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, t. 15, (1968), nr. 2 p. 137—143: « Pe aici avem un timp foarte frumos și cald, așa că putem să dormim fără foc, dar în atelier trebuie să fac ».
[2] Cosmovici, *Un convoi la Plevna*, în *Românul*, 29 februarie 1892.
[3] George Ranetti, *Pictorul Lukian* în *Epoca*, 9 decembrie 1902.
[4] Alex. F. Mihail, Artiștii în intimitate, St. Luchian în *Dimineața*, 13 aprilie 1907.
[5] Ion Nicoară / = N.D. Cocea/, *La Luchian*, în *Voința Națională*, 29 iunie (12 iulie) 1908.
[6] C. Ressu, *Însemnări*, București. 1967 p. 45.
[7] I.C. Aslan, *Ce spune pictorul Luchian?* în *Rampa*, 16 februarie 1918.

https://biblioteca-digitala.ro

acum una sută douăzeci de ani...

radu ionescu

Acum una sută douăzeci de ani, sau chiar ceva mai mult, Calea Victoriei era Podul Mogoșoaiei, celor mai mulți dintre trecători li s-a uitat pînă și amintirea, caselor le-au luat locul altele, ceea ce face ca privirea noastră să tulbure cu însutită curiozitate timpul pentru a descoperi frînturi din care să reconstituim o lume, oameni, locuri și obiceiuri. Ne bucurăm cînd aflăm un vas care apare în naturile moarte ale lui Luchian, podoabe cu care Aman își gătea modelele sau o colină pe Valea Prahovei, de pe care Grigorescu parcă tocmai și-a luat privirea. Amplificînd un obiect, o paletă sau un colț întrezărit drept fundal al unui portret, căutăm să ne strecurăm în intimitatea unui pictor, să reconstituim mediul în care-și petrecea timpul dedicat creației, acel inefabil pe care l-a impus atelierului său și care-l caracterizează.

Datorită venerației urmașilor sau amintirilor contemporanilor știu că erau ateliere de trudă și ateliere « de aparat », deci adevărate scene pe care, într-un cadru de draperii, covoare și mobile de preț, artistul oficia spre cu atît mai marea uimire a admiratorilor și clienților săi, admiși în intimitatea — lipsită de intimitate — a atelierului. . .

Atelierul în care vom încerca să pătrundem este al lui Carol Pop de Szathmary, pictor bun, acuarelist excelent și mare fotograf, deschizător de drum al fotografiei românești și, sub unele aspecte, și al aceleia mondiale, aflat, din anii următori lui 1840 și pînă după 1863—64, la Hanul Verde. Construit pe locul și curțile vechii reședințe domnești, hanul adăpostea locatari, liber profesioniști, meșteșugari constituind o lume pestriță și pitorească, adesea mizeră dar plină de farmec. Fie că zilele hanului erau numărate, fie că pictorul — artist cu mare reputație, pictor și fotograf oficial al Domnitorului — voia să migreze mai spre centru, cert este că în grădina caselor Greceanu, Szathmary și-a construit un atelier, după mărturii contemporane, « din tablă și fier, cu tavan de geam, cu ferestre înalte și perdele ». Casa Greceanu se afla cam pe locul care astăzi face colțul Căii Victoriei cu Bulevardul, veche clădire boierească, cu grădină mare, pe fațada căreia, pe un panou de scînduri — care mascau probabil o intrare — Szathmary, ca un adevărat lipscan, își expunea lucrările, fotografii de prin anii 1867—68. Modalitatea aceasta ne pare astăzi extrem de rudimentară, dezonorantă chiar pentru un artist reputat, însă, la acea vreme nu șoca, ci atrăgea. De altfel, același Szathmary, cîtiva ani mai tîrziu, avea să-și cumpere o casă, cu etaj, pe strada Enei, înscriindu-și pe imprimate, drept adresă: « Bulevardu și propria casă ».

Să-l urmărim puțin pe pictor, probabil îndată după 1870, în mediul în care lucra. Se apropia de 60 de ani, era voinic, impozant dar nu frumos și întotdeauna îmbrăcat cu multă căutare. Într-o fotografie pozează într-o haină ciudată, cu eghileți, care amintește, în același timp, moda Kesaro-Crăiasă și Orientul. Cele trei decorații purtate cu evidentă emfază, au de bună seamă rostul de a-l defini social pe purtătorul lor. Într-o altă fotografie aparatul l-a surprins în fața șevaletului. În picioare, cu paleta în mînă, Szathmary vrea să dea impresia că a fost surprins lucrînd la marea compoziție *Bîlciul*, probabil cea expusă în 1865. Încăperea, încărcată după gustul epocii, pare o sinteză a existenței agitate a pictorului. Mobile somptuoase de proveniență centreuropeană, un covor oriental, draperii bogate, tablouri răspîndite pe jos sau pe scaune, diverse obiecte de artă decorativă, totul contribuie la crearea unei atmosfere asemănătoare cu aceea din casa lui Aman sau Tattarescu. Evident artistul era un monden obișnuit să-și portretizeze modelele în saloanele palatului domnesc.

Într-o altă fotografie, probabil puțin mai tîrzie, iată-l pozînd într-un ciudat costum chinezesc cu anteriu de mătase, tocă și șirag de mărgele la gît. Este așezat lîngă masa care

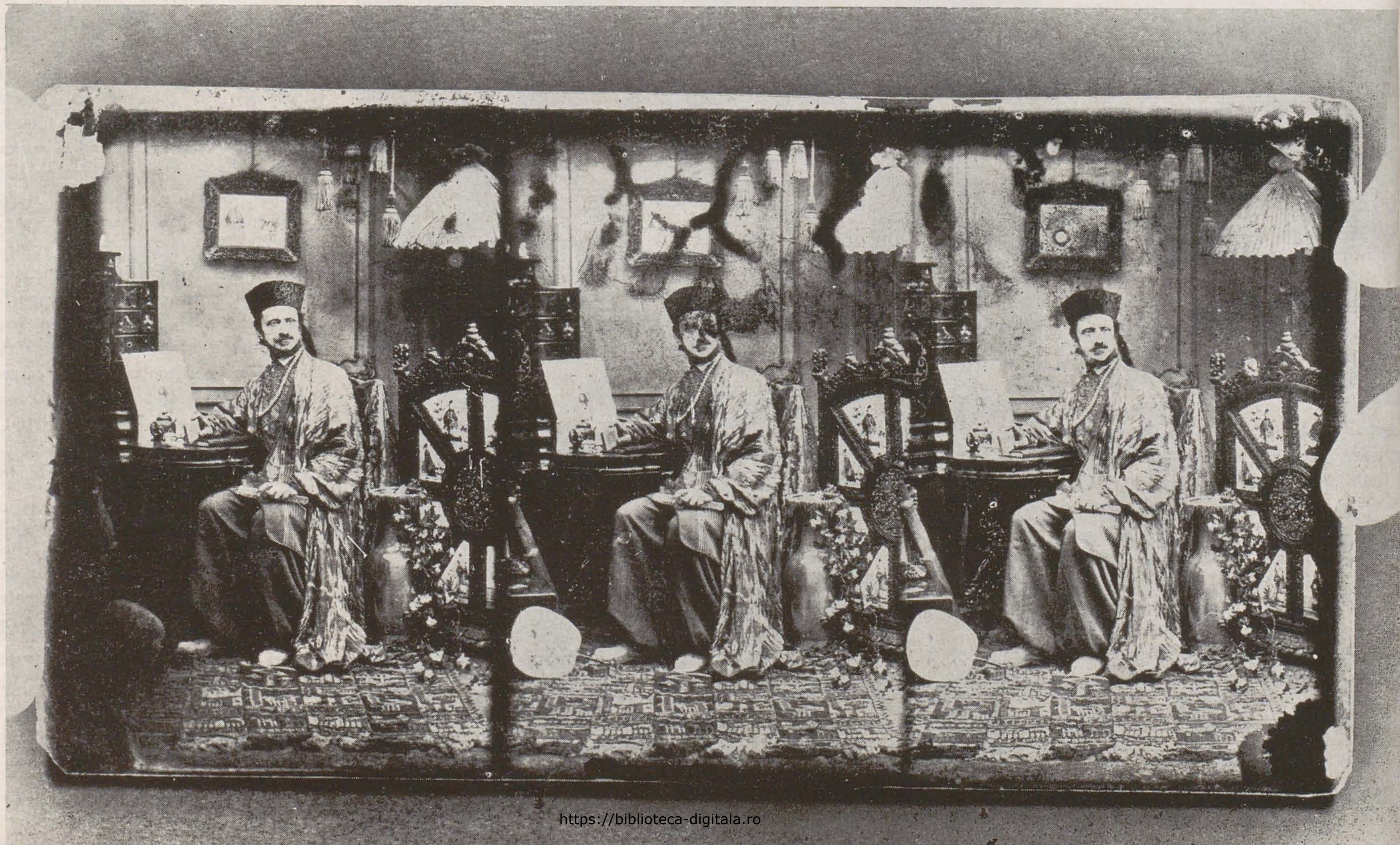
1. Grand Hotel, construit în 1867
2. Detaliu din stînga primei imagini
3. Autoportret, circa 1864

https://biblioteca-digitala.ro

apărea și în fotografia anterioară, avînd în stînga un tabernacol Maria Tereza iar în dreapta un paravan, probabil chinezesc. Vase, sculpturi, broderii, un evantai completează decorul evocator al călătoriei care i-a adus titulatura de pictor al curții imperiale chineze. Poza aceasta trebue să-i fi plăcut mult pictorului, un alt clișeu surprinzîndu-l altă dată, cam în aceeași poză și costumație, însă dispunerea obiectelor și unele detalii îndreptățindu-ne să punem un timp între cele două imagini.
Pictor de curte, monden, structural romantic, pentru a lucra Szathmary avea nevoie de un cadru în care să se regăsească și care să-l reprezinte. Ne socotim îndreptățiți să afirmăm că acesta era spațiul său de lucru. Și nu ne surprinde mai mult decît chirurgii de la începutul secolului care apăreau în redingotă, cu manșete albe impecabile și arborînd același aer degajat pe care-l are și Szathmary surprins cu paleta în mînă. Imagini definitorii pentru o epocă și o mentalitate, fixate pe fragile clișee de sticlă scăpate ca prin minune din bombardamentul care a distrus în 1944 casa pictorului păstrată pînă atunci cu pietate de fiul său Alexandru și apoi de nora sa Hortansa Satmari.

1. Autoportret 1863

2. Autoportret în costum oriental (înainte de 1862)



https://biblioteca-digitala.ro

theodor aman în oraș și acasă

iar misiunea noastră —
lumină-n orient
C. D. ARISTIA

călin dan

1. *Comparațiuni*. Atelierul este prima scenă pentru jocul artistului. Prima scenă pe care el își regizează aparițiile demiurgice. Poza este destul de veche; după antrepriza meșteșugăresc — negustorească pe care termenul italienesc *bottega* o definește atît de bine, deci cam din secolul XV, artistul caută a ieși din cadrul modest al « artelor mecanice », ambiționînd spre o așezare în rîndul « liberalelor ». El nu mai trudește, ci oficiază. Timp de 300 de ani și mai bine, concepția leonardescă (pentru că explicitată în textele maestrului) rămîne dominantă în construirea și locuirea atelierului. Secolul XIX introduce o cezură, a boemei crîncene, a « damnaților », dar și acolo se joacă un spectacol, cel al sărăciei eroice. Practic, atelierul defulează, pînă la avangard le secolului XX, complexele histrionice ale artistului. Care iese după aceea pe adevărata scenă; performanțele publice ale persoanei sînt, de acum, integrate operei.

Între Aman și Beuys diferența este, la o simplificare *pour cause*, de ordin tehnic. Jucîndu-se pe sine pentru alții, artistul își oferă și satisfacția autocontemplării. La primul, un flux aproape continuu de schițe, desene, acuarele, tablouri surprinde viața atelierului, o scenă al cărei protagonist omniscient este Pictorul. Pentru al doilea, această funcție memorizatoare autoscopică este preluată de o sofisticată instalație video. Amîndoi locuiesc, lucrează, se exprimă pe ei înșiși într-un spațiu unic — atelierul. Exprimarea de sine este voalată la pictor; el se scrutează arareori, cel mai des — situîndu-se printre personaje și obiecte — se definește prin vecinătăți. Autorul de performanțe își gîndește persoana ca pe o sursă / declanșator de prob'ematică artistică și existențială; demersul său este profund egolatru.

2. *Date tehnice*. Bărbații din familia Aman nu par să fi avut o longevitate deosebită. Serdarul moare subit la 1833 și, cu toate că nu cunoaștem data nașterii sale, după anul primei căsătorii (1800) deducem că nu era născut cu mult înainte de 1874, anul stabilirii la Craiova. Iorgu și Alexandru dispar și ei, în 1882 și 1885, la 61 și respectiv 65 ani. Pictorul însuși moare în al 60-lea an al vieții, după ce a fost chinuit aproape două decenii de o boală grea, neprecizată de biografi. Vitalitatea explosivă a tatălui, provenit din acea rasă teribilă și rezistentă a cuțovlahilor (stabilirea în țară se înscrie, evident, în diaspora declanșată prin distrugerea opulentei Moscopole și a Gramostei de către cîrjalii lui Pasvantoglu), pare să fi diminuat în acest ultim vlăstar. Nu înalt, cu silueta delicată, fața palidă și trăsături fisiognomice moi, asprite prin poză și printr-o continuu încordată răsturnare semeață a capului, Theodor Aman pare a se înscrie în tipul coleric, stăpînit însă printr-o încorsetare a temperamentului. Energia omului este exclusiv determinată psihic, iar faptul se citește cu limpezime în operă.

S-a intuit de către exegeți existența unei « drame Aman », venită din contradicția între posibilitățile reale și ambițiile artistului. Radu Bogdan a optat (în SCIA, 1967, pp. 41—47) pentru teza conformismului social, mai precis pentru « jugularea » voită a unui temperament romantic de către convențiile academice dragi oficialității. E un adevăr parțial. Nu poate fi jugulat decît un temperament viguros, or vigoarea este exact ceea ce lipsește lui Theodor Aman, conformist prin însăși structura sa. Cum observă cu finețe o inteligență feminină, « suflul creator al lui Aman nu era dublat de un substrat de energie » (Petronela Negoșanu — Destinul unui artist, Scrisul românesc, 1973, p. 98). Conflictul este declanșat de contrastul între acest minus vital și pe de o parte, nemăsuratul orgoliu al artistului, iar pe de alta, vidul cultural în care el trebuie să își găsească orbita de gravitație.

3. *Construcția*. Pe Podul Mogoșoaiei colț cu strada Clemenței se pare că erau casele lui Iancu Manu, caimacam (spune Gh. Crutzescu), probabil fostul agă ce făcea diplomație subțire între domnitor și partida revcluționară în perioada 1848. În spatele lor, casa paharnicului Politimos revine, prin act dotal, familiei Aman. Cu ajutorul unui Fr. Scheller, antreprenor, pictorul își construiește, pe locul arătat, noua lui casă. Puțin importă cine semnează planurile. Este de domeniul evidenței că Aman, autoritar și omniscient, și-a impus ideile în toate etapele antreprizei.

Ana Aman susține într-un memoriu că soțul decedat ar fi gîndit de la început construcția ca pe un viitor muzeu; așa cum arată astăzi, cu sălile golite de orice intimitate a mobilelor și țesăturilor, reci și rebarbative, lucrul pare logic. Aman nu este un senzual (o dovedește slaba calitate a nudurilor, țepene, stîngăcia celor 10 decalcuri după scene erotice din antichitate, aflate la Cabinetul de stampe al Academiei; o sugerează și gluma unui amic parizian, Fichel, care susține a ști că « femeile îi sînt indiferente »), iar casa pe care și-o gîndește și construiește cu entuziasm poartă, dincolo de o foarte burgheză și firească dorință de confort, pecetea unui gust al eternității. Mobilele și lambriurile sînt însemnate cu sigla maestrului, bustul său (de Karl Storck) tronează pe soba din atelierul cel mare. Casa întreagă gravitează în jurul acestei vaste încăperi pe două nivele, în mod ciudat slab luminată, dar permițînd aglomerarea unui mare număr de persoane. Artistul e un monden, în înțelesul cel mai direct al termenului. El nu își regizează recluziunea ca bătrînul Monet, construind o hală pompoasă în mijlocul unui parc, nici nu dă spectacole turistice precum un Rodin senect, care se plimba de la o selă la alta într-un atelier populat de mici nimfe dezgolite ce se jucau, alergau, leneveau sub ochii vizitatorilor; Aman este, de fapt, un om de lume care pictează. În atelierul său, tablourile înșirate pe pereți, locul curat, șevaletul așezat cu modestie arată că munca artistului nu trebuie să deranjeze soareaua, concertul, jocul de cărți, balul mascat.

4. *Imaginea*. O anumită osificare a personalității este consecutivă instalării unui artist în « marele atelier » al carierei sale. Ajuns la plenitudinea autoexprimării, el își edifică un templu, dedicat propriului cult. De aici încolo totul este repetiție a vechilor succese din anii mai pauperi. Nu dau exemple, fiecare le poate alege din prisosul oferit de istoria artelor. Cazul lui Aman e mai nuanțat. Artistul a avut totdeauna o poziție materială satisfăcătoare, permițîndu-i situarea corespunzătoare în societatea vremii. Atelierul apare ca o extensie a personajului social și numeroasele imagini lăsate de artist cu privire la atelierul său nu diferă prin nimic de alte scene mondene surprinse / compuse de acesta. Spațiul fizic al atelierului și spațiul mental al imaginii converg spre aceeași senzație — a jocului de societate practicat de un boiernaș cu fire mai boemă.

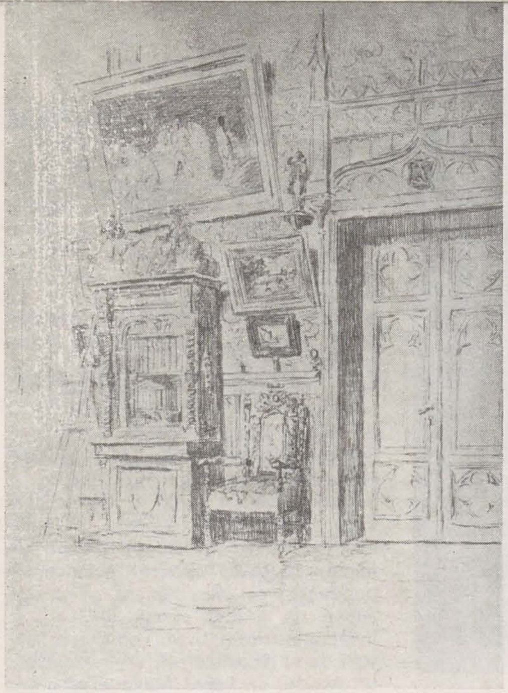
« În ce privește calitatea de vistiernic al micilor nebunii de artist, o accept cu plăcere, . . . cu atît mai mult cu cît artistul implică atributele și prerogativele unui frate iubit cum ești tu », îi scrie Alexandru, legat de proiectul casei din strada Clemenței. Bănuim că această optică nu se limitează la cercul familiei. Stau dovadă scrisorile artistului, memoriile sale referitoare la Școala de belle-arte. Dincolo de structura sa biliară, artistul avea cuvînt să fie indignat de indiferența față de propășirea culturii plastice românești, indiferență manifestată de autorități cu o tenacitate remarcabilă și de lungă bătaie.

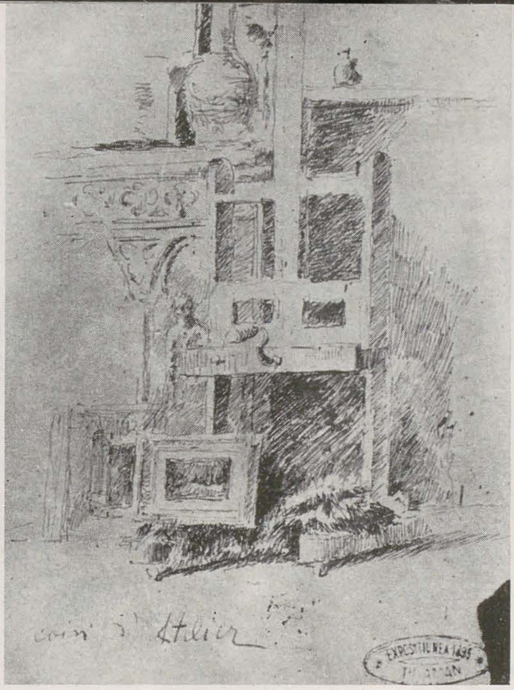
Efortul monden nu pare să fi profitat nici artistului, nici profesorului.

5. *Instituțiuni*. « după 19 ani de serviciu, în loc să-mi dubleze, dacă nu mai mult, apuntamentele, vor să mi le reducă cu 250 fr. » (din corespondența cu Al. Aman). Theodor Aman nu a fost unicul inițiator al învățămîntului artistic românesc; alături de el (înaintea sa), un Tattarăscu, un Asachi, un Petre Alexandrescu sau Gh. Panaiteanu-Bardasare și-au adus contribuția lor. Rămînînd cel mai obstinat și mai prestigios susținător al Școlii, ducînd pînă la sacrificii bugetare personale devoțiunea față de această idee, Aman rămîne pentru posteritate legat în mod indisolubil de soarta învățămîntului artistic românesc. O soartă multă vreme ambiguă, să o recunoaștem.

România mcdernă este opera revoluțiunii pașoptiste. Iar aceasta s-a născut prin colaborarea (dar și prin luptele intestine) dintre: nobilimea măruntă (« de robe », cum spune francezul) recent căftănită care, alături de tîrgoveții procopsiți alcătuia structura unei burghezii în formare; și marii boieri luminați, cu inițiative personale de europenizare a vieții românești. Educația acestei lumi este eclectică. Baza lecturilor o constituie moraliștii secolului XVIII, iar achiziția cea mai recentă sînt romanticii minori, dar și Lamartine, Vigny, Shelley. Serdarul Aman era un tîrgoveț care, grație dinamismului individual, parvine la rang. Prin extracțiune socială, pictorul se aseamănă unui I. Eliade Rădulescu, de pildă. Mesianismul politic al acestuia își poate găsi un corespondent în mesianismul instituțional al pictorului. Aman intuiește corect că zona de expresie perenă a unei națiuni este arta, dar leagă, greșit, dezvoltarea acesteia de inițiativa și cadrele oficiale. Este știut faptul că el nutrea ambiția de a deveni pictor al Curții, întîi sub Cuza, apoi sub Carol. Invectivele la adresa obtuzității (de altfel mărturisite) acestuia din urmă față de artă au un mobil personal. Desigur, înființarea și perpetuarea unei școli române de bel'e-arte este un gest necesar. Dar judecînd doar la nivelul artistului Aman, putem suspecta în agitația lui școlară inavuabila necesitate a compensării unei secrete nemulțumiri față de propria capacitate creatoare. Dacă putem acorda credit amintirilor împărtășite de Pericle Capidan Petronelei Negoșanu, Grigorescu ar fi refuzat delegația de studenți venită, după moartea lui Aman, să îl ceară ca director al Școlii, sub cuvînt că nu-și poate părăsi « libertatea de artist la bătrînețe». Diferența e grăitoare pe toate planurile. Într-o societate firesc maturizată, prin depuneri succesive de straturi ale tradiției, Theodor Aman și-ar fi avut locul său, de portretist competent

https://biblioteca-digitala.ro





şi rece, de autor al unor mici compoziţii fermecătoare, în stilul celuilalt secol, « marele ». În tînărul stat român, el era tentat să îşi dilate în prea multe direcţii o personalitate şovăielnică, dezorientată de prea multe tentaţii. Aman vrea să fie pictor de succes, dar îi lipseşte un cadru oficial, ca la Paris. Vrea un Salon şi înfiinţează Expoziţiunea artiştilor în viaţă; vrea o Şcoală şi trudeşte pe altarul ei, vrea o critică avizată şi constată că « cei ce în adevăr ar putea lumina publicul, aceia preferă a se ocupa de politică ». Vrea un public luminat şi constată că expoziţiile deschise în atelierul său, în afara deranjului ce exasperează spiritul gospodăresc al soţiei, nu au alt rezultat. Vrea o recunoaştere socială emanînd din poza şi poziţia sa de *artist* şi duce o viaţă mondenă peste puterile sale, ruinîndu-se. « Nimeni nu poate descrie confuzia ce domneşte aici absolut în toate compartimentele de viaţă, începînd cu aparenţele şi terminînd cu structura intimă a societăţii », scrie Ferdinand Lassalle (care vizitează în 1857 Principatele), anticipînd celebra teză maioresciană.

6. *Problemele unei generaţii.* Aman era un om de cultură subţire. Carnetele sale dovedesc frecventarea lui Petrarca şi Dante, a lui Byron; cunoştea, nu ştim în ce măsură, violoncelul. Publicaţiile româneşti, « Magazin istoric pentru Dacia » îndeosebi, se bucurau de atenţia lui asiduă. Tribulaţiile sent mentale din timpul asedierii Anei Niculescu-Dorobanţu îşi găsesc ecoul într-o proză lirică plină de locurile comune ale literaturii momentului: « Frumoasa copilă îmi văzu emoţia şi îmi întinse mîna... Luna se ascundea în dosul copacilor cu forme neregulate şi profitînd de întuneric ne-am apropiat buzele într-un sărut misterios de iubire... Tinereţea ei m-a făcut să văd în ea zeitatea unui templu antic... » etc. Un stil asemănător se găseşte şi în « Misterele Bucureştilor». Spiritul făuritorilor revoluţiei a marcat anii de formaţie ai artistului. Conceptul de naţiune stă la baza ideologiei sale. Liberalismul său este elitar, bazat pe promovarea prin merit personal a unei pături diriguitoare. Arta trebuie să dea viaţă modelelor tradiţionale — « nu exposiţiuni compuse din mici subiecturi... ci mari pagini istorice. » Ca şi la Bălcescu, « proza » sa istorică este o fabulă a realităţii imediate, o metodă de mobilizare prin mari exemple ale trecutului. Anacronismul accesoriului vestimentar şi de arhitectură, ducînd la efecte operetistice, se echivalează, la nivelul limbajului, cu simplismul tiradelor prietenului său Bolintineanu şi, parţial, cu psihologia reducţionistă a prozelor lui Negruzzi. Injoncţiunea literară este, oricum, evidentă, pictura istorică « dă scrierilor un corp şi o coloare şi le împodobeşte cu inspiraţiunile pictorului care, fiind artist, e totdeodată poet şi creator ». După plimbări solitare în jurul domiciliului iubitei, Aman vrea să creeze un tablou istoric spre a glorifica frumuseţea feminină. Tematica ţărănească nu este legată de problema reformelor economice care agitau spiritele vremii, ci de propensiunea pentru pitoresc a picturii franceze, asimilînd astfel ţăranul român unui exotism de vagă delimitare geografică. Idilismul lui Alecsandri ar fi o bună echivalenţă literară. Cît despre pictura de gen (impropriu numită « de moravuri », nefiind vorba acolo de o nuanţă critică, nici măcar subsidiară), ea se asimilează atmosferei facile din « satiră duhului meu », sau prozei din « Manoil şi Elena ». Ceea ce urmăresc eu aici nu este o paralelă simplistă plastică-literatură, ci accentuarea unei reale integrări spirituale a pictorului în epoca sa. Epocă în care politica bugetară şi culturală era făcută de un Brătianu, Rosetti ş.a., oameni nicidecum lipsiţi de şcoală (cum insinuează pictorul, care totuşi putea să îi fi întîlnit în tribulaţiunile lor pariziene), ba chiar dovedind similitudini de formaţie şi gîndire cu artistul. Şi totuşi, integrarea lui Aman în efortul constructiv al epocii este doar parţială. Sacrificiile sale sînt minimalizate prin indiferenţă de cercurile diriguitoare. Succesiunea lui este acceptată cu mare greutate de către stat, iar Muzeul se deschide după o serie de insistenţe suplimentare ale văduvei. E totuşi un caz norocos faţă de altele, în care s-a dovedit o atitudine de crasă indiferenţă (înstrăinarea colecţiei Kogălniceanu, risipirea succesiunii Bogdan-Piteşti etc.)

7. *Un Aman personal.* Despre artiştii perioadelor de tranziţie se spune că s-au născut prea devreme. Theodor Aman s-a născut prea tîrziu. Conform părerii proprii, el era un spirit congenial marilor spirite ale Renaşterii; dovadă agitaţia sa în toate sensurile exprimării artistice: pictură « mare» şi « mică », gravură, sculptură (decorativă, a se sublinia) muzică, literatură (notaţii de jurnal, epistolariu, traduceri, poeme chiar); invenţia destul de nebuloasă intitulată « Chromoscopul Aman» ţine de aceleaşi ambiţii. După părerea mea, Aman se apropie, structural, de micii maeştri ai secolului XVIII francez, hrăniţi cu pictură olandeză, amatori ai unui alexandrinism bucolic, cultivînd genul minuscul, în peisaj şi scenă de gen. Mai devitalizat şi lipsit de respectiva picanterie, Aman dovedeşte în cîteva acuarele şi desene graţiozitatea sinuoasă a rococoului; cîteva uleiuri mici şi alte acuarele înfăţişează peisaje atinse de un fior preromantic. Un peisaj cu nud, o vedere de parc, cu o pereche pe bancă, ruinele de la Comana, femeia la clavir (laviu amintind aberant libertăţi matissiene), un peisaj veneţian de mărimea unui timbru (toate la Biblioteca Academiei) sau cele cîteva mici peisaje lacustre topite într-un soare autumnal (Muzeul Aman) nu alcătuiesc, în orice caz, bilanţul unui romantic contrazis de împrejurări. O analiză istoriografică a operei dovedeşte perfecta încadrare în academism, sub toate aspectele sale: a) « muşamaua» istorică; b) portretul burghez, auster şi măreţ; c) scena de gen, cu respectivele « libertăţi» de tehnică; d) scena exotică şi de mic sentimentalism, cu aceleaşi libertăţi. Că pictorul era frămîntat de problema depăşirii propriilor abilităţi, asta e sigur. Aman intuia ceea ce ignora în fapt. Presiunile mediului, acea fatalitate necesară ce modifică imperceptibil dar inexorabil traiectoria culturii, nu l-au iertat nici pe el. Deşi era extaziat de Munkàcsy, pictorul simţea nevoia unei alte rezolvări a plein-air-ului. Tablourile sale neterminate sînt dovada unei descumpăniri; faza în care sînt aduse nu poate fi, evident, ultima — iar continuarea lor ar duce la un adevăr obositor de cunoscut, facil. Şi probabil fals. Ostenit, pictorul îşi aşează într-un colţ semnătura — semnul capitulării sale conştiente.

p. 19
1. Proiect de atelier

p. 20
1. În atelier
2. Scenă în atelier
3. Colţ de atelier
4. Colţ de atelier

https://biblioteca-digitala.ro

colecția de atelier

adrian-silvan ionescu

Stofe vechi, o mandolină,
Un Cézanne și doi Gauguin,
Patru măști de bronz:
Beethoven, Berlioz, Wagner, Chopin,
O sofa arabă, două vechi icoane bizantine,
Un potir de-argint, mai multe vase vechi de
Saxa pline
Cu mimoza, tamburine spaniole, lampioane
Japoneze, trei fotoluri cu inscripții musulmane,
« Fleurs du mal » legate-n piele de Cordova,
Și pe pian:
Charles Baudelaire și Villiers de l'Isle-Adam . . .

ION MINULESCU

Artiștii, petrecîndu-și aproape toată viața în atelier, fiindu-le spațiul matrice de gîndire și creație, aveau nevoie ca acesta să suplinească toate nevoile unei case obișnuite — pentru unii el confundîndu-se, din anumite considerente, chiar cu locuința. El trebuia să fie, în primul rînd, un microcosmos propriu concepției și elaborării operelor, *LOCUL* demiurgului, Parnas și fierărie a lui Vulcan în același timp. De aceea fiecare creator s-a înconjurat de obiectele care-i erau dragi, sau măcar direct necesare, pentru a-și constitui mediul plăcut, propice lucrului. Unii au preferat strictul necesar dus cu parcimonie la limita minimală, în vreme ce alții pasionați de obiecte, trăind prin ele și pentru ele, au devenit adevărați colecționari, făcîndu-și o marotă din a strînge cît mai mult și orice, aparent fără a avea un sistem clar de achiziție, criteriul predominant fiind cel estetic.

Apropiați structural de Renaștere, cînd seniorii protectori ai artelor își făceau cabinete de curiozități unde se aflau, de-a valma, minuni din Lumea Nouă, antichități greco-romane, arme orientale, instrumente astronomice sau alchimice, tablouri contemporane, manuscrise miniate și incunabule, ce-i dădeau posesorului aura de « uomo universale», cele două vîrfuri ale picturii neerlandeze din veacul al XVII-lea — Peter Paul Rubens și Rembrandt van Rijn — au colecționat, fiecare în felul său, piese ce le corespundeau spiritualității și formației lor. Rubens, cu educație curteană ce punea accentul pe cunoștințele umaniste clasice și-a îndreptat interesul, cum era și firesc, spre acea perioadă a leagănului culturii, adunînd statui antice, geme, camee și fiind un recunoscut și admirat numismat [1]. La acestea se adăuga și pinacoteca sa formată din lucrări ale înaintașilor și contemporanilor. Rembrandt a încercat să se poarte și el ca un magnat al penelului dar posibilitățile sale financiare au fost depășite de necesitățile sufletești — ce concertau cu orice obiect, fie el cît de modest, dar care-l făceau pe maestrul din Amsterdam să vibreze și să și-l dorească, cu ardoare, ca pe ceva vital fapt ce l-a dus la faliment. Obiectele strînse cu atîta răbdare și sacrificii din cele mai ciudate și sordide prăvălii de nimicuri și amintiri de peste mări ca și de la elegante licitații s-au risipit ca și cînd nu ar fi fost. Din inventarul făcut înainte de confiscare ne putem face o idee asupra conținutului colecției sale: în primul rînd grafică și gravură de toți maeștrii de pînă la el și din epocă, sculpturi și mulaje, arme albe și de foc, europene și exotice, armuri, instrumente muzicale, vase și bibelouri de porțelan chinezesc și de Delft, mobilier, textile și covoare, argintărie, cristaluri și stacane de cositor, animale împăiate, piei și trofee, scoici, corali, bambuși, evantaie, veșminte orientale, globuri terestre etc., etc., etc. [2] Din categoriile diverse de obiecte ce-i captau în mod egal plăcerea tactilă sau vizuală și-i hrăneau imaginația, permițîndu-i să cutreiere tărîmuri necunoscute fără a-și părăsi atelierul, se vede că Rembrandt era stăpînit de acel « spirit de colecționar » ce, îndrăgostit de operele culturii materiale dintotdeauna și de pretutindeni, este sensibil la orice, fără limite de interes și fără ierarhizări.

Pe aceeași linie a strîngerii de curiozități se înscrie și colecția pictorului Carol Wallstein ce venise în Valahia și se stabilise aici definitiv odată cu valul de artiști peregrini ce, la începutul secolului al XIX-lea, în căutare de comanditari bogați, găsiseră aici un debușeu admirabil pentru creația lor plastică, ce nu totdeauna avea și calități estetice. În 1837 el își expune colecția la Colegiul Sf. Sava, creînd un mic muzeu ce conținea o pinacotecă formată din tablouri originale și còpii făcute de el însuși după capodoperele lumii, picturi istorice și portrete de personalități politice din epocă (tot opera lui), mulaje, precum și o secție de istorie naturală cu roci, insecte, plante, animale și ustensile științifice.

Alți artiști, fără a avea pasiuni atît de diversificate, folosesc atelierul ca depozit pentu elementele ce urmau să fie folosite ca model. « Naturmortiștii » neerlandezi din secolul al XVII-lea aveau, desigur, colecții personale de obiecte prețioase care sînt recognoscibile prin repetare în pînzele lor. Summum-ul de rafinament l-au atins olandezii Willem Claesz Heda și Willem Kalf în ale căror lucrări, respectiv colecții, se găseau covoare persane, porțelanuri chinezești, vase de aur și argint, pocaluri făcute din cochilii, cupe și pahare de cristal și sticlă colorată. În argintăria celui din urmă este chiar identificabil un stil specific de orfevrerie barocă ce se practica în țara lui la acea dată [3].

Cercetînd cu atenție operele lui Jan Vermeer van Delft se constată că obiectele ce-i mobilează interioarele se întîlnesc, aproape identice, de la una la alta (de altfel este știut că a lucrat numai în propria casă folosind ca modele membrii familiei), fapt ce generează concluzia că ele se aflau în posesia lui și mereu sub privirea sa: tablouri, tapiserii, covoare, scaune din piele de Cordoba, globuri terestre și cerești, hărți și multe instrumente muzicale (se pare că era meloman) — clavecin, spinetă, virginal, violoncel, ghitară, lăută. La moartea sa este făcut inventarul averii mobile ce, în afara cîtorva pînze pictate de el și de alții, mai cuprindea o armură și o cască, o mantie turcească, un baston cu mîner de fildeș, șapte coți de piele aurită și obiecte uzuale, mărunte [4]. S-ar putea ca unele piese apărute în lucrările sale să le fi posedat doar

1. *Atelierul lui Peter Paul Rubens din Antwerpen*
2. *JAN VERMEER VAN DELFT: Femeie cîntînd la virginal*

https://biblioteca-digitala.ro

temporar căci și el, precum Rembrandt după faliment, practicase comerțul cu antichități, probabil cel mai propice, mai comod și mai lucrativ pentru un artist.
Artiștii secolului al XIX-lea au depășit stadiul acumulării de obiecte uzuale cu finalitate dublă — de proprie folosință cotidiană și de modele pentru creațiile plastice — închegîndu-și colecții documentare aferente subiectelor în care se specializaseră. Uneori pictorul devine, fără să-și dea seama, un pionier al etnografiei, precum George Catlin ce și-a dedicat cariera amerindienilor, fiind istoriograful în imagini al vieții și civilizației acestora din a treia decadă a veacului, atunci cînd nici un alb nu s-ar fi gîndit la studierea atît de riguroasă a popoarelor naturii, fie el și de « buni sălbatici » pe linia iluminismului și a lui Rousseau. Chiar dacă el nu a avut un atelier propriu-zis, lucrînd mai

Colecții notabile, uneori de răsunet, și-au alcătuit și pictorii americani de la finele secolului al XIX-lea ce s-au dedicat scenelor epice din V. stul Sălbatic. Marele atelier din New Rochelle, New York, al prolificului Frederic Remington uimea încă din acea vreme pe vizitatori [5]: șei, frîie, pături Navajo, serape-uri, pălării, pinteni, cizme și veșminte de cele mai ciudate tipuri și proveniențe, scuturi, arcuri și săgeți, tomahawk-uri indiene, puști vechi și noi prinse deasupra uriașului șemineu, rachete de zăpadă, curse și mai tot inventarul unui trapper, cowboy, cercetaș sau soldat de la frontieră, gata oricînd să îmbrace un model. Din aceleași motive, pictorii bataiști aveau și ei nevoie de surse documentare. Astfel, Edouard Detaille, axat pe istoria celor două imperii franceze, deținea o impresionantă colecție de efecte militare și armament, iar Ernest Meissonier avea și el o bogată pano-

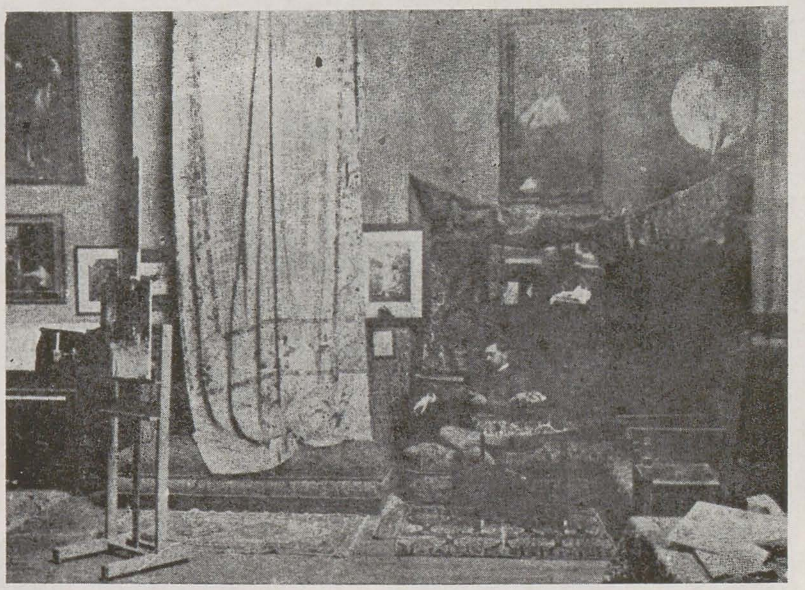
utile dar care făceau bine în compunerea spațiului lor; acolo maestrul domnea ca un senior al artelor, primindu-și cu tolerantă amabilitate discipolii și admiratorii. Theodor Aman a împăcat însă foarte bine tendințele și modelele vremii sale, făcîndu-și un atelier deosebit, exemplu de plurifuncționalitate și eficiență. De altfel el a fost constant preocupat de aspectul interiorului și de evoluția sa, după cum se vede în multiplele imagini în care l-a imortalizat de-a lungul întregii sale vieți. Era în acest gest de consemnare toată mulțumirea artistului pentru mediul în care crea, pe care și-l constituise după gustul și structura sa sufletească. Modernii de la începutul secolului al XX-lea, deși fără o situație economică prea strălucită, se puteau dispensa de un atelier-salon-amintire nefastă a academismului și a tuturor curentelor împotriva cărora reacționaseră ei — dar nu și de plăcerile colecționării. Ispita

obiectelor stranii, a mitologiilor necunoscute ce veneau din colonii odată cu artefactele « primitive » le incitau imaginația spre găsirea de forme noi de expre ie artistică și închegarea de noi sintaxe plastice [8]. De aceea fovii, apoi cubiștii și după ei mulți alții neîncadrabili vreunui curent, au adunat cu fervoare piese de proveniență exotică, în special africane, devenind fanii artei negre și atrăgînd atenția asupra ei. Majoritatea au avut o perioadă « neagră » în procesul creației lor, mai lungă sau mai scurtă în timp, dar care le-a marcat în mod definitoriu opera, epurînd-o de sentimentalism, de amănunte inutile, decantînd-o, mergînd la esență și la maxima expresivitate cu un minim de efecte plastice. Cu toate că în anii ulteriori contaminării « negre » Picasso a dezavuat-o — « L'art nègre ? Connais pas ! » [9] fiind unul dintre răspunsurile sale celebre, desigur dictat de teribi-

mult sub cerul liber sau în tepee-ul vreunei căpetenii, colecția sa de arme, coroane de pene, calumeturi, cămăși de piele, mocasini și alte artefacte era uriașă și unică, la fel ca și opera sa, și ajung să fie expuse împreună, coroborîndu-se reciproc, în săli celebre din America și Europa, cu un imens succes, între 1837 și 1870, sub numele de « Catlin's Indian Gallery ». Tot ca rezultat al îngemănării artei cu științele antropo- și etnologice (aflate atunci la începuturile lor) se înscrie și interesanta colecție etnografică a lui Carol Szathmàri, strînsă în urma nenumăratelor sale călătorii prin România și străinătate. El o folosea atît pentru aprofundarea crochiurilor luate fugar, în plein-air, cît și pentru compoziții și portrete în ulei sau fotografii de studio cu personaje costumate, în virtutea gustului pentru național și pentru deghizare ce stăpînea secolul, în vana dorință de a fi altceva decît părea. Chiar împătimitul artist și colecționar se autoportretizează în veșmînt chinezesc, ca pictor de curte al unui prinț chitai, dar înconjurat de mobilier pur european imitînd doar în decorație pe cel extrem oriental. Spre pildă, aceeași draperie apare și într-o poză de aparat pe care și-a făcut-o Szathmàri în atelier, între atribute care-i certificau meseria și poziția ei socială, aplicația spre clasic și modern, eleganța și gusturile sale selecte.

plie și strîngea ... soldați de plumb cu care reconstituia marile bătălii pentru compozițiile sale istorice cu atîta vogă în epocă. [6]
În prima parte a secolului al XIX-lea exista o pasiune pentru clasicism înlocuită la scurt timp de frenezia romantică pentru trecutul medieval și pentru Algeria și strălucirea fantască a Orientului Apropiat; în a doua jumătate a secolului există o atracție pentru Orientul Îndepărtat, iar la cumpăna dintre veacuri pentru zonele exotice din Mările Sudului. Toate aceste tendințe se reflectă în modul de amenajare al interioarelor artiștilor. Demn exemplu pentru prima categorie, dar și pentru îndelunga persistență a gustului neoclasic în Rusia, este atelierul din St. Petersburg al pictorului Alexei Venețianov, plin de statui de Venere, Apolloni și Herculi elenistici și de portrete romane — prin excelență loc de studiu și academie — așa cum l-a surprins confratele său, Alexander Alexeev, în 1827. Modei pentru scene istorice și nord-africane îi corespunde uriașul atelier al lui Eugene Giraud, dedicat acestor scene și decorat în concordanță cu panoplii, trofee cinegetice, covoare orientale, tablouri și sculpturi, iar la picioarele maestrului culcați, leneș, cîini de vînătoare [7]. Între pictorii de succes și bine cotați se instituise o emulație în a avea atelier-salon, cît mai elegante, sufocate de obiecte mai mult sau mai puțin

https://biblioteca-digitala.ro



lismul său de frondeur — totuşi el a fost, incontestabil, cel mai mare artist colecţionar de statuarie africană din vremea sa, păstrînd-o cu devoţiune pînă la moarte; şi tot de numele său este legată şi breşa făcută de aceasta în lumea artei moderne, acceptarea ei ca artă în sine şi ca formă de certă valoare estetică (fie ea şi urîtă) demnă să îmbrace un subiect « ne-primitiv ». De aici se poate conchide că tot sursele teluric-etnografice au cea mai mare viabilitate şi forţă de seducţie şi de inspiraţie pentru artişti. Aproape toţi dintre cei amintiţi mai sus au posedat şi piese de etnografie şi artă populară. Este simptomatic faptul că majoritatea plasticienilor contemporani români sînt colecţionari de astfel de obiecte dar, în vreme ce înaintaşii lor, Szathmàri şi Aman aveau propensiune pentru textile şi piese de port, ce le permiteau recrearea unei atmosfere campestre în atelier, ei preferă ceramica şi pictura pe sticlă pentru sugestiile cromatice pe care le conferă acestea. Şi totdeauna sînt ţinute în atelier, aproape de creator şi de actul creaţiei, aparţinîndu-i şi fiindu-i impetus. Menţionăm mai jos cîteva dintre cele mai remarcabile colecţii, cu precizarea că în selecţia făcută nu sînt operante nici ierarhizări nici subiectivisme: Horea Flămându (pictură pe sticlă şi lemn), Tanasis Fappas (idem şi ceramică), Ion Gheorghiu (pictură pe sticlă), Alexandru Gheorghiţă (căuce de lemn, furci de tors, ceramică, pristolnice, pictură pe sticlă şi lemn), Ion Vlasiu (manuscris de Picu Pătruţ, pictură pe sticlă). Cazuri speciale sînt ale acelor artişti care alătură, în chip rafinat, piesele de factură ţărănească românească de cele exotice şi culte, precum numismatica şi hărţile lîngă pictură pe sticlă şi ceramică la Gheorghe Adoc; sau stampele japoneze, covoarele orientale şi mobilele lîngă pictură pe lemn şi sticlă la Vasile Grigore; amforele, opaiţele, vasele şi statuile antice lîngă obiecte de lemn la Ion Lucian Murnu; mobilierul, porţelanurile, cornurile de praf de puşcă, icoanele, lîngă o mască africană Senufo la Ion Pacea; vasele de cositor, candelabrele olandeze de bronz, mobilele, cuirasele, halebardele, picturile şi grafica de secol XIX, lămpile cu gaz, scoicile şi bibelourile lîngă o lăută, pristolnice, scoarţe, furci de tors, linguri, cahle, cancee şi farfurii etc., la Alexandru Ţipoia. Cel din urmă interior — derivat parcă din acelaşi spirit de colecţionar ce-i stăpînise pe romantici — este în mod special interesant pentru că, deşi obiectele sînt aglomerate ca într-un magazin de antichităţi, cu un indicibil « horror vacui » de fin de siècle, în totul spaţiul este unitar, plăcut, intim şi inspirator.

Obiect de studiu aprofundat şi dezvoltare a schiţelor grăbite ca şi mod de relaxare, colecţia de atelier a fost dintotdeauna pentru artist o fereastră deschisă spre lume şi viaţă, o constantă sursă de împrospătare a imaginaţiei şi o legătură solidă cu alte forme de creativitate, ce reverberează în operă prin mesajul mut al obiectelor care se relevă doar ochilor ce ştiu să vadă şi mîinilor ce ştiu să simtă.

---

[1] Claude Arthaud, Les maisons du génie, Arthaud, Paris, 1967, p. 281; Peter Paul Rubens, Pictor şi diplomat (scrisori), Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 39, 42, 60—61, 132—133, 198 217, 219, 220, 223; Viktor Lazarev, Vechi maeştri europeni, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977, vol. III, p. 15.

[2] Jakob Rosenberg, Rembrandt, viaţa şi opera, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, vol. I, p. 23; Roger Avermaete, Rembrandt şi epoca sa, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969, p. 189—192.

[3] Wilhelm von Bode, Maeştrii picturii olandeze şi flamande, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974, vol. I, p. 346.

[4] Tout l'oeuvre peint de Vermeer de Delft, Introduction par René Huyghe, Documentation par Piero Bianconi, Flammarion, 1968, p. 85.

[5] Peter Hassrick, The Way West, Art of Frontier America, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1977, p. 177; Peter H. Hassrick, Frederic Remington, Amon Carter Museum, Fort Worth, 1973, p. 30; Estelle Jussim, Frederic Remington, the Camera & the Old West, Amon Carter Museum, Forth Worth, 1983, p. 55, 92—93.

[6] Ambroise Vollard, Amintirile unui negustor de tablouri, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969, p. 172.

[7] Hugh Honour, Romantismul, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, vol. I, p. 280.

[8] O recentă expoziţie de la Muzeul de Artă Modernă din New York, intitulată « Primitivismul » în arta secolului XX: Afinitate între tribal şi modern » (sept. 1984 şi itinerată pînă în sept. 1985) propune o prezentare arhetipală a artei moderne în paralel cu plastica exotică, ce a inspirat-o şi influenţat-o.

[9] Jean Laude, La peinture française (1905—1914) et « L'art nègre » (Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme), Editions Klincksieck, Paris, 1968, p. 115.

p. 22

1. GEORGE CATLIN: Autoportret (pictîndu-l pe Mato-Tope, a doua căpetenie a tribului Mandan), 1832, desen în peniţă

2. GEORGE CATLIN: Galeria indiană a lui Catlin, expusă la Londra 1839, desen în peniţă

3. JAN VERMEER VAN DELFT: În atelier

p. 23

1. Atelierul lui Frederic Remington de la New Rochelle, New York

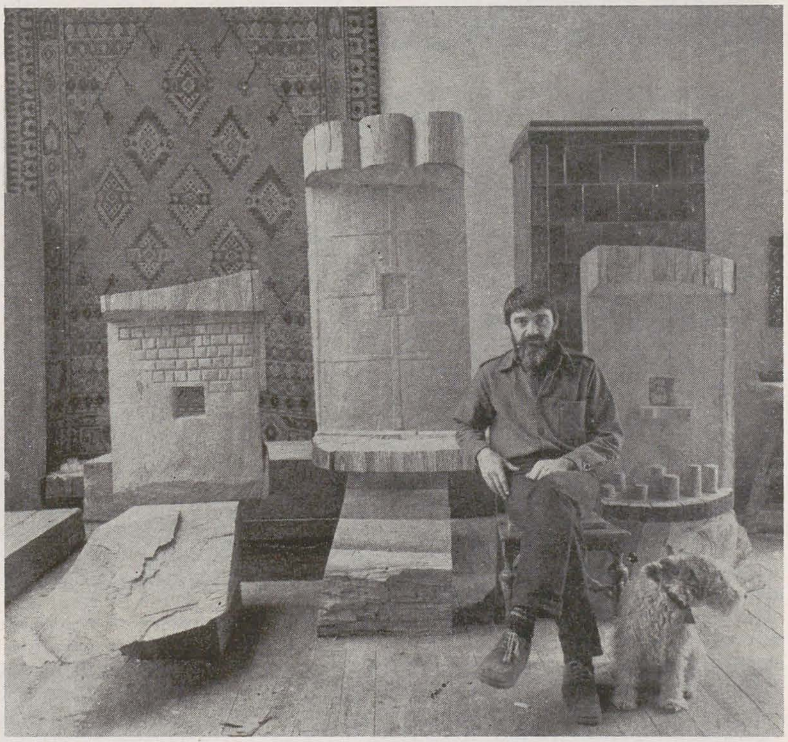
2. Atelierul salon al lui John Singer Sargent din Paris, cca. 1882—1884

3. 4. Interiorul casei pictorului Alexandru Ţipoia

https://biblioteca-digitala.ro

atelierul, autoportretul artistului

mihai buculei



Spațiul în care-și desfășoară activitatea un artist se identifică cu el, păstrîndu-i cu sfințenie modul de muncă.

Această geometrie arhitecturală devine pentru mine un recipient de gînduri: unele împlinite, multe cu neputință de realizat și altele uitate.

Toate acumulările de pe drumuri, ideile care mi se par importante, descoperirile care urmează să devină sculpturi, trec prin filtrul atelierului, spălîndu-se precum minereurile nefieroase din mari cantități de roci. Aici descopăr uneori adevărate filoane, de multe ori sap în piatră seacă. Perioadele cele mai grele de creație sînt pentru mine o probă de rezistență, ca o solicitare la maxim a unui cazan sub presiune. Rămîne de nezdruncinat însă încrederea pe care acest sanctuar mi-o păstrează.

Este foarte important pentru un artist să aibă un atelier pe dimensiunile lui sufletești.

Spațiul pe care-l am, lăsat cu generozitate de maestrul Boris Caragea, corespunde idealului de atelier.

Fiind construit înaintea generației noastre, cu scop precis de a fi ceea ce este și acum, a adăpostit în timp meseriași și creatori, apoi aproape o viață de muncă, aceea a lui Boris Caragea, care l-a tencuit cu legendele unei epoci de mari artiști. Conștiința încărcăturii mitologice a locului, lumina, vegetația grădinii și liniștea îmi asigură acea stare sufletească necesară creației.

Efortul fizic al sculptorului este același cu al tăietorilor de păduri, cu al celor ce sfredelesc munții, sau al lucrătorilor ce sapă pămîntul. Mai rămîne doar mărturisirea că puțini știu că ceea ce facem sînt stări permanente de muncă, și că rezultatele noastre nu se datoresc doar unui har înăscut, ci luptei permanente încă din anii facultății pentru acumularea culturii prin dotare intelectuală, cercetarea permanentă a vieții și artei și prezentarea acesteia omenirii ca un sacrificiu descărcat de sacrilegii, ce tinde la rangul de semn universal.

https://biblioteca-digitala.ro

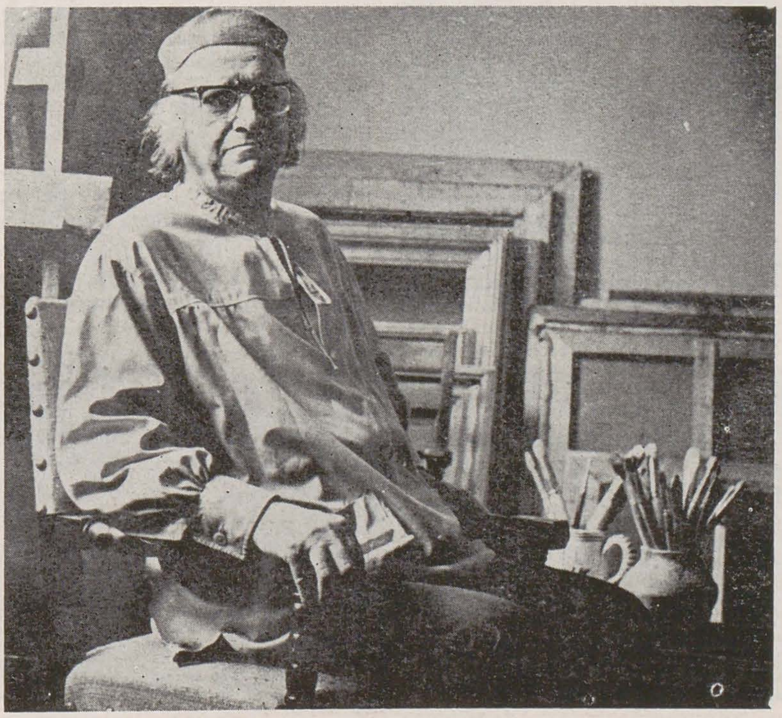
atelierul, un spațiu privilegiat

ION IRIMESCU, CORNELIU BABA

alexandra titu

Atelierul

Investigația asupra atelierului artistic este una dintre acele teme generoase prin care putem face radiografia problematicii artistice la un moment dat. Rolul atelierului ne poate vorbi despre sensul actului creator, despre ambițiile artei, despre raporturile sale cu spațiul cetății. Pe de altă parte, în ce îl privește pe artist, configurația atelierului său ne poate explicita structura artistului și crezul său. Și nu neapărat pentru că reflexul său romantic în obiectele din jur sau intimitatea cu o anumită « cochilie » protectoare ar formula, ca o amprentă într-o oglindă, portretul (autoportretul) artistului — deși una dintre versiunile despre atelier este tocmai cea de autoportret extins al creatorului. Însă el nu este doar atît. De la un caz la altul, el este spațiul (locul) unei retrageri *din* lume sau punctul de plecare *spre* lume, un spațiu anamnezic sau un spațiu ce se vrea epurat de orice balast afectiv, de orice reminiscențe ale amintirilor despre mirajul



https://biblioteca-digitala.ro

lumii, un spațiu de tihnă contemplativă sau un spațiu al actului prin excelență. Un *labirint* sau o *transparență*. Într-adevăr, temă sugestivă, care se extinde și se restrînge în jurul artistului. Spațiul acesta intens semnificant, în care artistul, reprezentant privilegiat al unei umanități, care — neputîndu-și defini prea sigur destinul, și dezamăgită a fi doar oglinda parțială și imperfectă a unui Univers ce nu-și revelează misterul, își caută compensația în a crea o altă lume, un alt Univers — materializează tocmai textura realității secunde. Neputînd fi natură (ingenuitatea pură), omul este obligat să-și creeze propria sa versiune despre univers — păstrînd, firește, nostalgia naturii din care s-a rupt. Bombix morii, țesîndu-și gogoșa sa fragilă ar putea fi o emblemă a febrilelor activități omenești. Dar o emblemă parțială — ca toate celelalte. În gogoașa sa, viermele de mătase doarme liniștit, străin de cîntecul ucigător al sirenelor de afară, insensibil la glasurile lumii ... Și poate că, în majoritatea ei, omenirea, acest conglomerat de ființe mai mult sau mai puțin preocupat de sirene, și capabil să le audă, ar somnola în textura intermediară dintre efemera sa condiție și infinitul insuportabil al universului, dacă, același personaj privilegiat, privit cu suspiciune și respect, care a contribuit la construcția « anvelopei » culturale, nu ar face să pătrundă mirajul realității de afară ... Dar, în gogoașa sa transparentă, tentat de cunoaștere, de contemplație și de act, Artistul este receptacolul vocilor vrăjite ale lumii. El le traduce, le face audibile (chiar dacă nu neapărat credibile). Iar piesa jucată în punctul acesta generator al lumii culturale, în care se adună fluxul impresiilor din exterior și pleacă refluxul exercițiului creator, proiecțiile formelor ordonatoare, mesajele patetice ale expresiei de sine reface mereu drama cunoașterii și a justificării existenței, drama acceptării unui sens sau a refuzului său. Aici, deci, în *centrul lumii*, artistul care e, de fiecare dată și în fiecare caz, axis mundi, reface scenariul mitic, prin care timpul unidimensional al cotidianului se reintegrează timpului cosmic, și prin care, în sens invers, o șuviță din timpul cosmic e toarsă în destinele mărunte omenești. Atelierul este un spațiu ritual, un spațiu în care sacrul — în accepția sa de participare la legile cosmice — persistă, în prezența instrumentarului de lucru, al depozitelor de materiale, al ambițiilor de eficiență imediată și al disponibilităților spre joc. Căci Atelierul este în același timp locul în care, prin activitatea concretă a lui hommo faber, proiectele ideale devin obiecte de civilizație, iar prin dezinvoltura ludică, omenirea își menține, dincolo de povara istoriei, o stare de tinerețe ...

Nu avem, firește, ambiția de a epuiza aici toate semnificațiile pe care le implică atelierul — căci fiecare artist are versiunea sa despre locul privilegiat al muncii sale creatoare. Dacă în plan teoretic, definirea generală a unui asemenea tip de spațiu se poate face rapid, cazurile concrete ne propun o derutantă multiplicitate, căci nicăieri ambiția individualității nu este mai justificată. Nu ne vom lăsa tentați de o investigație (fascinantă !) a ceea ce atelierul a însemnat de-a lungul timpului (deși ce semnificații se pot desprinde din misterul ce păzea atelierele de măști rituale ale societăților de vînători, din atelierele de sculptură ale vechilor egipteni, din aventurile în lumea largă ale meșterilor itineranți medievali și din atelierele acelor centre de cultură care au fost mănăstirile !).

Ne vom concentra asupra a trei aspecte, privind atelierul în accepția sa « modernă ». Structura acestor tipuri de ateliere este, în mare, derivată din trei direcții de orientare a actului creator (atenționînd cu toată onestitatea, că între cele trei tipologii există contaminări și interferențe, ca să nu mai vorbim de nenumăratele cazuri particulare). Prima dintre orientări are ca mobil o modalitate mai recentă de a repune pe tapet mult mai vechea polaritate imagine-natură. Debutul artei moderne — trecînd prin impresionism — se leagă de regăsirea naturii ca mobil al imaginii. Plain-air-ismul francez și peisagistica engleză pledează pentru deschiderea atelierului spre natură (o natură în sensul său tradițional). În acest caz, experiența majoră a artistului se consumă în contactul nemijlocit cu natura, iar munca în atelier constituie doar pregătirea pentru momentul privilegiat, niciodată repetat trăit în plain-air, și ulterior, ordonarea « impresiilor » trăite. O întreagă filieră urmează acestui exod afară din atelier, care are ca mobil « descrierea naturii» — și care își menține actualitatea încă în arta contemporană. Experiența « naturii » rămîne utilă atît artiștilor « tradiționaliști » cît și unor artiști cu programe foarte moderne, dar care includ morfologii « realiste ». Dar, ca un reflux, după cufundarea în apele « niciodată aceleași » al naturii, orientarea descriptivă, mimetică, reimpune firesc tipul de atelier tradițional — atelierul depozit de obiecte cu forme sugestive, pitorești, prețioase — în fine, de loc unde natura vine să pozeze. Este atelierul « anamnezic », în care, înconjurat de obiecte, artistul re-creează imagini-obiecte. Și aici, de la cele mai ordonate și « clasicizante » inventare, la atelierele fabuloase, cu caracter romantic, la acumulările amorfe și pitorești, de bazar, se deschid nenumărate posibilități. Dar tocmai filiera « descrierii naturii » ne conduce spre al doilea tip de atitudine, generînd — cel puțin la modul ideal — un tip de spațiu diferit. Așa cum spune Werner Heisenberg « ... expresia „descriere a naturii" și-a pierdut progresiv semnificația sa inițială, ca reprezentare care trebuia să ofere o imagine cît mai mult cu putință *vie și frapantă* (s.n.); ea a căpătat într-o măsură din ce în ce mai mare sensul de descriere matematică a naturii, adică o colecție de informații de o deosebită precizie și condensare, dar și de o remarcabilă completitudine asupra raporturilor legice existente în natură ».[1] Or, exercițiul unei asemenea descripții se petrece într-o solitudine propice meditației și în etanșeitatea unui atelier care refuză orice insinuare a modelelor exterioare. Actul creației este prelungirea unui exercițiu intelectual, iar căutarea adevărului poate conduce pînă dincolo de nevoia de imagine. Cum spunea Malevitch: « Artistul care vrea să treacă dincolo de pictură, este constrîns la teorie ». Revenim la ideea unui spațiu de creație condensat în ființa artistului. Cum însă ideea de orice tip « decade » în materie, în concret, într-un utilitar imediat, fie el o imagine practicabilă de univers, un sistem energetic, un utilaj tehnic sau un tip de sensibilitate, spațiile în care se petrece materializarea ideii redevin necesare. Pentru lumea noastră modernă, aceste spații-simbol sînt laboratoarele. Laboratoarele unde se experimentează, se verifică ipoteze, se explicitează porțiuni (atît cît sînt accesibile) din univers. Acele laboratoare pe care le privea Goethe cu suspiciune, pline cum sînt de « instrumente » ineficiente. Cînd « La poartă, am ajuns, voi trebuia să-mi fiți o cheie / Ce vrednice-mi păreați, dar n-ați deschis zăvorul / (. . .) Natura nu se lasă despuiată / De vălul ei, și ceea ce nu-și arată / Firește, revelîndu-se duhului tău / Nu-i smulgi cu pîrghii și șuruburi niciodată ». Acele laboratoare unde se consumă munca de echipă care îl îngrozea pe Victor Hugo (cu binecunoscuta lui exclamație « Je crois peu à la science des savants bêtes») dar de unde se pornește spre aștrii îndepărtați și se pătrunde în structura intimă a materiei. Laboratoarele cu instrumentarul lor tot mai complex și micii șobolani albi... Ipostaza cea mai apropiată de « magia » clinică și « albă » a laboratorului (reversul atelierului demoniac al magului medieval sau romantic) este laboratorul de creație tip Bauhaus. Muncă de echipă, proiectare științifică a formei, analiză a situațiilor din natură, a raportului obiect-subiect, a relației artă-eficiență publică. (Am analizat în alte împrejurări activitatea grupului timișorean Sigma, activ pînă prin 1983, al cărui program deriva din cel de la Bauhaus). Și dacă similitudinea cu laboratorul științific rămîne pînă la urmă o utopie — cunoașterea de tip artistic fiind diferită, arta se solidarizează în tot mai multe cazuri cu științele umaniste — cu arheologia și antropologia, cu științele sociale și psihologia. Mai cu seamă acestea din urmă deschid artei perspective fertile, cu consecințe imediate în zona atelierului. Sub influența unor curente din psihologie (excelente ca exercițiu pentru tehnica creației și exacerbarea individualității) atelierul devine un loc de claustrare unde artistul coboară în propriile-i tenebre, unde visează cu obstinație și cu multă virtuozitate, și își stimulează fantezia. « Somnul rațiunii » este un exercițiu vechi și fertil, iar « frumoasele monstruozități » nu au încetat să-și exercite fascinația asupra creatorului. În acest caz, atelierul va găzdui o impozantă recuzită, unde este loc și pentru dromaderul împăiat, reclamele pentru roți și fotoliul « Mae West» al lui Dali, și pentru vidul total, în manieră Kantor sau Grotowsky, vid în care artistul își consumă drama solidară. La antipod, comunicînd cu utilitarismul de tip Bauhaus, se situează artistul implicat direct în construcția Cetății, cel care determină activ un mod de viață, operînd cu forma și cu spațiul. Așa cum a demonstrat-o deja Pierre Francastel, în mod mai mult sau mai puțin explicit, artistul a contribuit întotdeauna la definirea spațialității unei civilizații. Astăzi, artistul are un prestigiu comparabil poate doar cu cel din epoca Renașterii. El proiectează spațiul urban (mai precis participă la proiectarea lui). Impune, în orice caz, o viziune rece și distantă sau impregnată de elemente emoționale, încărcate de simboluri, sau redusă la forme ce nu semnifică altceva decît propria lor perfecțiune; împachetează insule și monumente, presară urme efemere în nisip, sau întinde cortine textile în centrul marilor orașe. În fine, reia problema natură-imagine de la polul opus, creînd operă de artă cu elemente concrete de natură, sau intervine asupra ei, colorînd deșerturi și ape, în sfîrșit, inițiază programe sociale de salvare a Naturii. Atelierul nu constituie în asemenea cazuri decît punctul de plecare spre lume, un loc unde se proiectează mișcarea generatoare a unei lumi în care artificialul și naturalul intră într-o ecuație nouă ... cu nimic mai complexă sau mai simplă decît pînă acum ...

Au rămas, desigur, neatinse numeroase tipuri de atelier. De la acele ateliere ce conservă tradiția artizanală, la cele în care se consumă cele mai derutante — și imprevizibile — experimente. Dar, cum spuneam, nu avem ambiția de a epuiza sensurile acestui spațiu în care miracolul mai funcționează încă, în care planează umbra aripilor lui Leonardo, și în care asupra Galateei a coborît scînteia vieții ...

[1] Werner Heisenberg, *Imaginea naturii în fizica contemporană*, în Pași peste granițe, București, 1971, p. 110

ION IRIMESCU

Nu este o noutate că atelierul artistului se definește deseori ca un loc de sinteză a artelor. Dacă travestiul modelului și obiectele de recuzită implică spațiul teatral, prezența instrumentelor muzicale, și, mai tîrziu, descoperirea unor afinități mai profunde cu muzica, deschid atelierul artistului plastic spre o complexitate culturală bazată pe complementaritatea celor două surse senzoriale fundamentale. Curentele moderne ale începutului de secol (dintre care orfismul în pictură) au încercat integrarea muzicii în imaginea vizuală. În sculptură, o direcție în care s-au înscris Laurens, Arp, Zadkine, Lipschitz și al cărei strălucit reprezentant în arta românească este Ion Irimescu, preia această temă, nu atît la modul descriptiv literar, cît supunînd formele unui discurs de tip muzical. Materia și vidul construiesc împreună compoziții armonice. Motivele anunțate într-o anume formă se dezvoltă, își răspund după legi compoziționale de frapantă similitudine cu muzica. Iar această « stare » nu generează doar obiecte, ci o întreagă atmosferă. Idealul unei intimități armonioase, în care nu răzbat « zgomotele » cotidianului caracterizează atelierul lui Ion Irimescu. Iar de aici, din locul unde se naște armonia, pe măsură ce sculpturile pătrund în spațiul public, armonia, intimitatea închisă în formele sobre, tinde fără retorică, fără agresivitate, doar prin forța de convingere a frumuseții, să îl cucerească și să îl umanizeze.

https://biblioteca-digitala.ro

ILEANA MICODIN

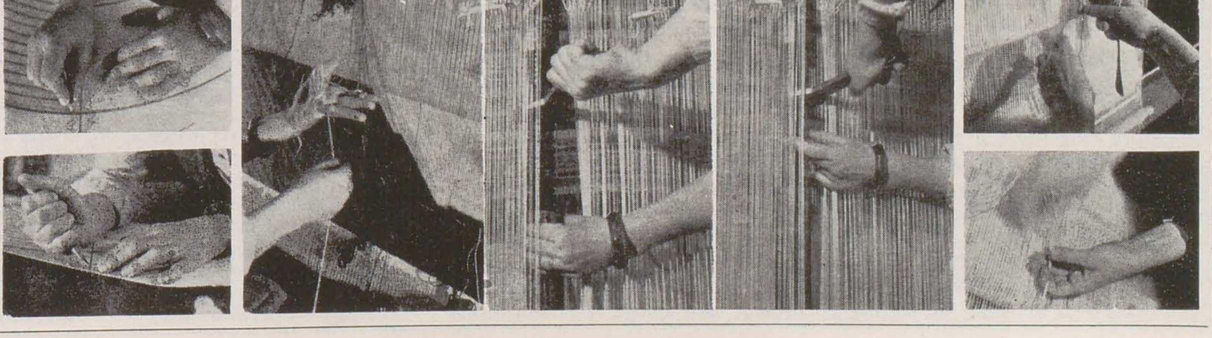
Ileana Micodin își împarte timpul afectat creației între atelierul de gravură (situat în acel complex de ateliere — « Podul » — despre care am mai avut prilejul să vorbim) și nucleul unui nou « val » de plain-air pe care îl constituie casa de creație de la Tescani.
Atelierul de gravură înseamnă o sumă de determinări și preocupări legate în primul rînd de perfecționarea execuției, a transpunerii, de mijloacele de imprimare. Dar tocmai exersarea în domeniul mijloacelor conduce, ades, la modificări de limbaj. Aceste modificări pot fi spectaculoase, sau pot înregistra nuanțe subtile, care influențează însă expresia generală a imaginii — prin acuitatea liniei sau prin catifelarea suprafeței, prin diferențierea tranșantă a zonelor de umbră și lumină sau prin pasaje rafinate de griuri, în fine, prin intervenția sau absența culorii. În al doilea rînd, cum spuneam deja altădată, « Podul » nu este un simplu conglomerat de ateliere, legate printr-o comunitate de loc, ci tinde să devină o grupare, cu o anume direcție de dezvoltare și cu o contribuție remarcabilă în grafica contemporană românească. Iată deci problemele unei munci de echipă, la care Ileana Micodin a adus un aport considerabil. Dar dincolo, în « atelierul » de la Tescani, Ileana Micodin regăsește contactul direct cu natura și cu lumea satului — un sat capabil încă să își conserve tradițiile. Spiritul locului, al acelui spațiu creat parcă pentru a justifica definiția lui Blaga despre dulcea legănare a dealului și văilor, o cucerește pe desenatoare. O serie de peisaje ce încearcă să capteze deschiderile ample ale Tescanilor, și de naturi moarte în care reține fermecătoarele detalii ale lumii vegetale mărunte — flori de cîmp anonime dar cu un desen savant și delicat sînt rodul verilor petrecute în acest atelier secund ce tinde să se situeze tot mai mult pe primul plan.

ŞERBANA DRĂGOESCU

Atelierul Şerbanei Drăgoescu este un spațiu-timp. Firește, ca orice operă de artă, tapiseriile ei pornesc de la schițe, de la idei generate de o îndelungată meditație sau de un incident, — contactul cu o altă operă culturală, cu o idee, cu un mediu inedit. Dar *timpul* creației este cel al transpunerii în textură. « Țesătura este scriitura mea » — declară artista. Şi, în altă împrejurare: « Tapiseria ține, probabil, de genurile epice ». Ea se desfășoară în timp, un timp în care schița inițială evoluează, se încarcă de sensuri noi, și, prin însuși actul transpunerii lasă creatorului posibilitatea de a intui lucruri care inițial nu îl preocupaseră — ca ordonarea semnelor în sistemele de semne, raporturile de suprafețe cu densități diferite, polivalența unor obiecte. Toate aceste amănunte ce țin de o intuiție « profundă » determinată de intimitatea cu materialul, depășind proiectul inițial cu o « inteligență » a operei ce trebuie să depășească « inteligența autorului », cum spune un prozator contemporan. Iar acest timp, această « durată » încarnată în operă redevine spațiu, spațiul marilor « Steaguri », al « Spiralelor », al « Scărilor », al cortinei « Eroului »... Atelierul este deci un spațiu în care ideile prind viață, prin mîinile artistei, care nu ar putea accepta actul creației ca pe o simplă proiectare de cartoane, fără transpunerea în lînă, fără practica meșteșugului făcut celebru de Pallas Atena.

Scriitor, pictor și sculptor, Ion Vlasiu este unul dintre artiștii care au traversat o experiență existențială și culturală dintre cele mai complexe, de la contactul cu avangarda interbelică la anii polarității dintre realism și toate celelalte modalități de expresie. Şi într-un caz și în celălalt el și-a păstrat individualitatea, apelînd la valorile tradiției populare, a cărei bogăție a știut să o recunoască. Cultura populară îi oferea desigur sugestii și soluții la nivelul formei și chiar al tehnicii și al alegerii materialelor. Dar, mai mult decît atît, ea îi oferea, într-o epocă în care oniricul făcea vogă cu psihologia abisală și cu mitologiile colective, un univers mitologic perfect articulat, codificat și în același timp deschis spre fantastic, de două ori. O dată, acest univers închide în sine propria-i dimensiune fantastică. În al doilea rînd, el furnizează imagini aparent fantastice în cazurile unor sensuri pierdute, sau neînțelese de privitorul din afara sistemului. Urmînd acest filon al artei populare, Ion Vlasiu a impus un stil, a populat cu obiectele sale cioplite din lemn (sau executate în ceramică, în sticlă ș.a.m.d.) galeriile muzeelor, sălile de expoziție și atelierul său bucureștean. Dar s-a reîntors în zona de obîrșie, plantînd aceste forme în chiar spațiul de unde au pornit, așa încît atelierul se confundă cu satul, cu pădurea, și lunecă, insesizabil, spre legendă.

ION VLASIU



https://biblioteca-digitala.ro

ION GHEORGHIU

Pictura lui Ion Gheorghiu nu are aparent nimic comun cu exercițiul « descrierii naturii », în acel sens de « imagine vie și frapantă ». Expoziția de la Muzeul de artă al Republicii a făcut însă demonstrația unui demers la originile căreia stau formele savant pitorești și insolit perfecte pe care natura le-a creat avînd la dispoziție o imensă marjă de eroare, în căutarea perfecțiunii. Cochilii, corole, semințe, carcase de insecte — lucruri ce aparțin ambiguu organicului și anorganicului — reminiscențe eșuate după ce viața perisabilă le-a abandonat. Selectate din imensul patrimoniu de forme în măsura în care pun în evidență legile geometriei, o subtilă geometrie (și în materie de subtilitate nimic nu poate concura natura), aceste forme sînt apoi supuse de pictor unei analize, unor jocuri, multiplicări, schematizări — în fine, sînt incluse unor legi sintactice noi, sau primesc, funcționînd ca element ordonator, detalii străine. Mici sculpturi — mai apropiate de concretul obiectelor naturale, schițe de culoare, desene, pregătesc exercițiul definitoriu al picturii. Aici, ordonate după legi de un decorativ opulent, formele devin suportul unor armonii cromatice inepuizabile. Și tocmai aici, în disponibilitatea cromatică, se află capacitatea pictorului de a concura natura. Dar, la originea imaginistă, acel suport venit din natură, acel grăunte de perfecțiune cules din marele întreg al universului, ca mărturie a frumuseții sale — și atelierul lui Ion Gheorghiu este plin de asemenea obiecte. Stînd între acești « martori » ai necesității naturii, pictorul ne face să ne gîndim la cuvintele lui Isaac Newton: « Aveam impresia că sînt un copil fericit care se juca pe malul mării și era fericit atunci cînd găsea o pietricică rotundă, mai rotundă și mai lucioasă, o scoică mai frumoasă decît celelalte, în timp ce marele Ocean al adevărului se întindea necercetat în fața lui . . . »

VIRGIL ALMĂȘANU

Pentru Virgil Almășanu, între atelier și natură există o continuitate firească — am spune chiar necesară. Arta nu se lipsește de modelele pe care lumea i le propune — chiar atunci cînd este dezinteresată de figurație (dar nu abstractă). Există o permanentă relație între imagine și lumea exterioară, întreținută de *formă* (un desen precis închizînd materia sau evoluînd într-un ritm în care substanța cromatică s-a retras), sau de materia însăși, atunci cînd forma s-a îndepărtat ea însăși, spre o graniță pe care nu o mai percepem, așa încît avem în fața noastră detaliile unui mare proiect a cărui totalitate o ignorăm . . .
Așa cum spunea Panofsky: « se prea poate să fie adevărat faptul că nu există nimic în minte care să nu fi existat mai înainte în simțuri, dar este cel puțin tot atît de adevărat că foarte multe lucruri la nivelul simțurilor nu pătrund niciodată în minte ». Așadar, actul creației fiind în esență un act de selecție, dincolo de frecventarea naturii, atelierul este locul în care bogăția impresiilor furnizate senzorial se cerne, se sedimentează, se elimină, pentru a reapare după necesitățile imaginii artistice.

CONSTANTIN BLENDEA

DIONISIE POPA

Una dintre cele mai insistente discuții actuale, privind artele decorative, este cea despre condiția artistului și cea a proiectantului de forme — în ce măsură ele coincid sau se contrazic; despre disoluția sistemului artizanal și despre exigențele și tarele sistemului industrial (problema standardizării și așa mai departe). Artistul ar fi în condițiile actuale născocitorul de forme, banca de date privind necesitățile societății, capcanele realelor și falselor necesități, reveriilor colective, etc., etc. Undeva, la originile *formei frumoase* ar fi nenumăratele ființe fără chip, siluete anonime condiționate de urbanism și de monotonia ritmurilor sale spațiale și temporale, lipsite de suportul naturii și flămînde de artefacte. Exigențelor acestor ființe-standard ar trebui să le răspundă artistul, oferindu-le un proiect care ajunge la ei sub forma unor obiecte executate de intermediari, alți anonimi, străini de actul creației. Dionisie Popa, care nu este străin de experiența proiectantului de forme, pledează însă pentru cealaltă versiune, tradițională, a raportului cu obiectele. Relația formă (proiect) — materie este (trebuie să fie) direct. Artistul trebuie să simtă viața materiei, în această artă a focului, în care sticla și metalul sînt pentru o scurtă perioadă maleabile, plastice, gata să se supună formei, pentru a-și dobîndi apoi rigiditatea și puritatea expresiei finale. Ori, în acel unic moment cît materia este dispusă să colaboreze cu artistul pentru a lua orice formă, se nasc idei care nu apar niciodată în fața planșei. Atelierul este pentru Dionisie Popa acel nucleu din jurul unui *foc* indispensabil transformării materiei, și lîngă care artistul să poată visa formele unice (nu destinate seriei). Din acest foc, din materia opacă și din visele artistului iau naștere gingașele opere de artă.

https://biblioteca-digitala.ro

ILEANA BALOTĂ

Vizitînd atelierul Ilenei Balotă sesizezi mai bine filierele pe care figurația le străbate pentru a se integra rigorilor tapiseriei. Realizate în tehnica tradițională, marile suprafețe textile populate de imagini alegorice, de figuri istorice, de imagini de arbori și flori, ca și seriile de miniaturi, angajează cu datele realității un raport mediat la mai multe nivele. Pe de o parte, imaginile alegorice, care includ abstracția la nivelul ideii, operează cu elemente morfologice de un frapant realism. Pe de altă parte, în cazul seriilor de compoziții ce pleacă de la un motiv natural, procesul de abstractizare funcționează firesc, în sensul unei simplificări a formei, făcînd aluzie fie la limbajul popular (filtrat, desigur, prin viziunea sa cultă), fie la un patrimoniu medieval. De altfel, mediul de lucru, acest atelier tinzînd să se extindă asupra întregii case, este cu grijă aranjat, populat cu scoarțe țărănești, cu vechi obiecte, depozitare ale unei culturi balcanice, culte și populare. Ultimile proiecte, aflate doar în fază de schițe, se deschid însă unor preocupări inedite, pentru care munca în atelier va fi mai mult de transpunere, după o inițială « documentare » în peisaj. Intitulată « Pămînt », această serie pleacă de la ideea de peisaj. Dar, urmînd legile decorativului și înscriindu-se în stilul Ilenei Balotă — nu ne rămîne decît să așteptăm pentru a vedea ce vor deveni.

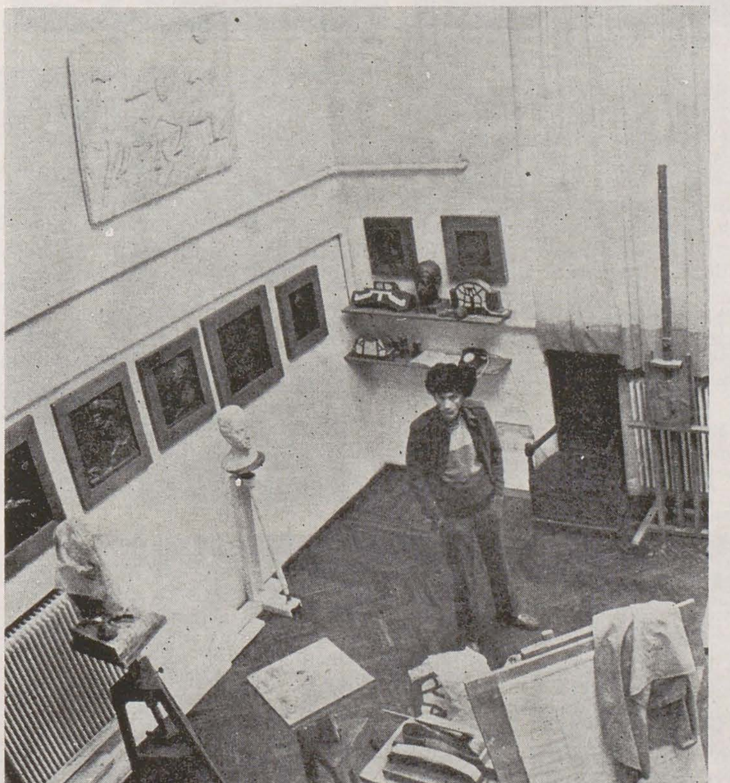
VIOREL MĂRGINEAN

Ultimii ani au marcat în pictura lui Viorel Mărginean o îndepărtare de la peisaj spre natura statică. Peisajul era o reminiscență a primelor experiențe, reactualizate cu insistență. Fixat geografic prin cîteva detalii, el definea mai cu seamă un spațiu afectiv. Îndepărtarea lentă de această experiență primară, de presanta ei dominație, i-a lăsat disponibilitatea pentru alte teritorii ale realității, care, pentru a suplini golul afectiv trebuia să fie la fel de vie, de pregnantă și de apropiată. Natura statică este, în definitiv, un peisaj la-ndemînă, o grupare de obiecte ce pot defini un spațiu intim, populat de forme familiare — pretexte pentru pictură dar și pretexte pentru recrearea unei atmosfere și retrăirea unor emoții. În fond, să ne reamintim afirmația lui Panofsky [1]: — « Sîntem afectați mai cu seamă de lucrurile cărora le permitem să ne afecteze ». Din atelierul său pictorul elimină acele lucruri ce *nu* trebuie să îl afecteze, să îl conturbe (sau pur și simplu nu le lasă să pătrundă) păstrînd acele obiecte și informații care îl pot emoționa pozitiv și dispune la pictură.

---

[1] Erwin Panofsky, Artă și semnificație, București, 1980, p. 33

MARCEL CHIRNOAGĂ



HOREA FLĂMÂNDU

Profilul de sculptor al lui Horea Flămându este complex și se constituie din suprapunerea unor atitudini diferite, după cum creația sa răspunde exigențelor spațiului public sau se concentrează asupra experimentării raporturilor între formă și materie.

În primul caz, atelierul este doar un loc în care ia naștere proiectul monumentului, de la schiță la machetă. Aici spațiul « Cetății » este refăcut pentru a primi monumentul în cea mai bună conjunctură.

În ipostaza a doua (pe care o presupunem, de fapt, prima și cea constantă), Horea Flămându realizează sculpturile sale cu forme și limpezi și ambigui, plasate în zona unei nonfigurații pline de aluzii la lumea vegetală. Dar nu este un vegetal viu, irigat de seve și desfășurînd multiplicitatea frunzelor și florilor, ci mineralizat și epurat de splendoarea superfluă. Or, tocmai în acest joc între substanța ce a fost vie — lemnul — devenit decorativ prin degajarea ritmurilor fibrei, prin lustruire, șlefuit de gesturile artistului ca de o scurgere a deceniilor, dar nu golit cu totul de *memoria vieții*, și celelalte materiale anorganice — de preferință metale, ia naștere poezia sculpturilor ce populează atelierul sculptorului.

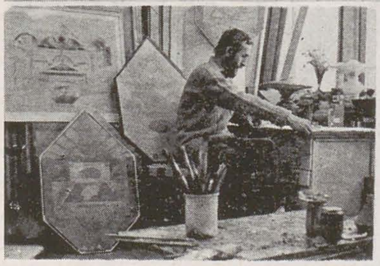
https://biblioteca-digitala.ro

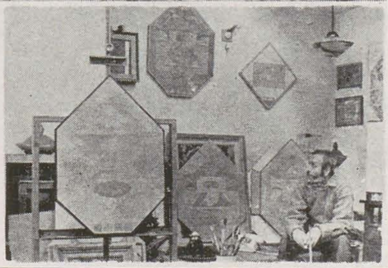
ILIE BOCA

« Lumea — spunea A. Huxley — este intrinsec poetică și semnificația ei constă în ea însăși. Sensul ei este uriașul mister al propriei sale existențe, și al faptului că sîntem conștienți de această existență ».
Ilie Boca este unul dintre artiștii conștienți de poezia lumii în care intră natura și proiecțiile oamenilor despre ea, și obiectele culturale, și amintirile altor culturi. În acest sens, și pornind de la premisa fascinantului « mister », atelierul adevărat este lumea însăși, pe care pictorul o străbate, și tot ce întîlnește devine mobil pentru creație. Să nu înțelegem că Ilie Boca ar practica o pictură de imitație superficială a universului vizibil. Ceea ce caută el este deja numitul « mister ». Or, pentru a ajunge în preajma lui, una dintre căile de acces — de la cunoscut la necunoscut — trece prin subiect — deci prin artistul însuși. Fiecare nouă experiență instaurează o situație nouă, iar complexul semi-obiect—semi-subiect care este (după Stéphan Lupasco) opera de artă, devine altceva. Dar, desigur, pentru a se materializa, operele al căror proiect se naște în periplul pictorului prin lume, este necesar spațiul afectiv populat de instrumentarul și de materialele indispensabile creației.

ALEXANDRU CHIRA

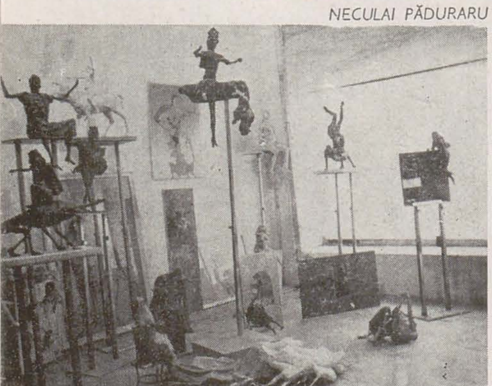
Atelierul este mai mult decît spațiul concret în care, zilnic, artistul se concentrează asupra creației. El este, în fond, un spațiu ideal, pe care artistul și-l proiectează dincolo de datele imediate — « Atelierul — spune Alexandru Chira — este spațiul pe care îl poți pătrunde prin cunoaștere ». Este deci acel spațiu transparent, aflat la răscrucea dintre informațiile venind pe calea senzațiilor, din prezent, și pe calea amintirii, din trecut. Aici, în atelier (care are un nucleu — artistul) toate aceste informații se ordonează într-un sistem de imagini-poeme, de verbe vizualizate și nume ce tind spre o condiție de imagini abstracte, într-un sistem în care, deci, semne aparținînd unor ipostaze diferite în drumul de la concret la abstract se supun unor orientări cu sens precis. În fond, cu mijloacele picturii (cărora le asociază uneori filmul) Alexandru Chira reface, în atelierul său (transparență situată în centrul lumii ce-i accesibilă cunoașterii sale) marile gesturi ordonatoare ale ritualului agrar — împărțirea pămîntului și inventarea geometriei; atelierul este « casa geometrului », semănatul, invocarea ploii, și prezentarea ofrandei în masa rituală. Atelierul său este un sistem de oglinzi menit să capteze mobilurile realității și să reflecte asupra realității proiecțiile « geometrului » — artistul. Dar un sistem de oglinzi se poate exprima, în fond prin unul din elementele sale. Artistul, în mijlocul atelierului său — reflectînd, proiectînd lumea. Să cităm un personaj al lui Eco, care se referea la o bibliotecă, dar, în fond, s-ar fi putut referi la atîtea alte spații privilegiate: « Ar putea fi o oglindă a lumii, cu condiția ca lumea să aibă o formă . . . ».





CĂLIN BELOESCU

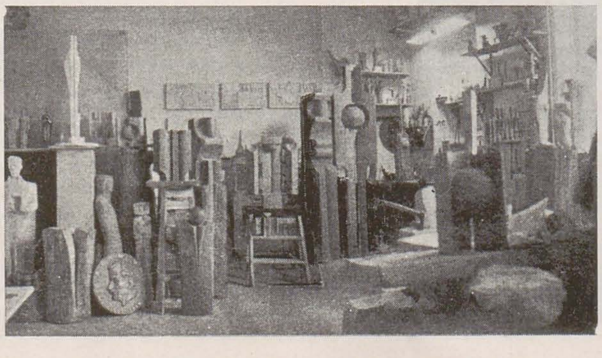
NECULAI PĂDURARU



Populat de personaje tragice, de scene al căror sens se revelează în adîncimea sa la o insistentă lectură (și presupune o cultură complexă, în care mitologia rurală conviețuiește cu filosofia existențială, cu parabolele lui Kafka și cu marea poezie medievală), atelierul lui Neculai Păduraru te asimilează nu numai într-un spațiu de creație ci într-o lume omogenă. Pictura creează fundaluri de culoare, în care mari mase de materie cromatică intră în conflict, iar figurile — mai puțin precizate, dar aparținînd aceleiași confrerii, anunță ființele fantastice și personajele definite tridimensiona'. Forme de o intensă plasticitate, în ipsos sau în bronz, gesticulînd cu membre filiforme, într-un spațiu care le absoarbe mișcarea, dar în care ele persistă, încercînd să străbată prin ziduri, să le escaladeze, regi ai nimănui și păpușari — interpretează, chiar abandonate, un mare scenariu, deocamdată fragmentar, dar care tinde să se completeze. Spuneam că atelierul lui Neculai Păduraru este o atmosferă impregnată de vise concretizate cu extremă plasticitate, vise deloc întîmplătoare, care se completează reciproc.
Însă, desigur, atelierul este locul unde toate aceste vise pe care sculptorul le-a purtat cu sine mereu, și, în absența unui asemenea spațiu de lucru le-a transformat în poezie, acum le transpune în materie.

GHEORGHE IACOB

VIORICA IACOB, VICTOR GAGA



OCTAV GRIGORESCU

https://biblioteca-digitala.ro

georgeta năpăruș: spectacolul unei reînnoiri

olga bușneag

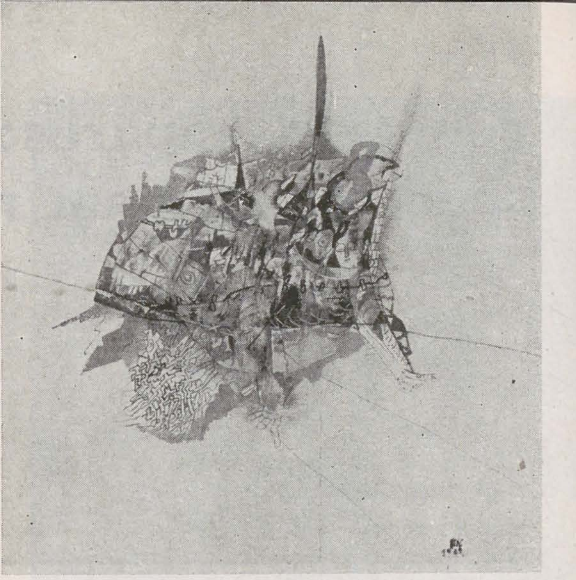
Recenta producție de atelier a Georgetei Năpăruș este expresia unei rare exuberanțe creative, a unei excepționale vitalități picturale care se răsfrînge în noi forme și scheme compoziționale, într-o nouă abordare a materiei și a tehnicilor de lucru.

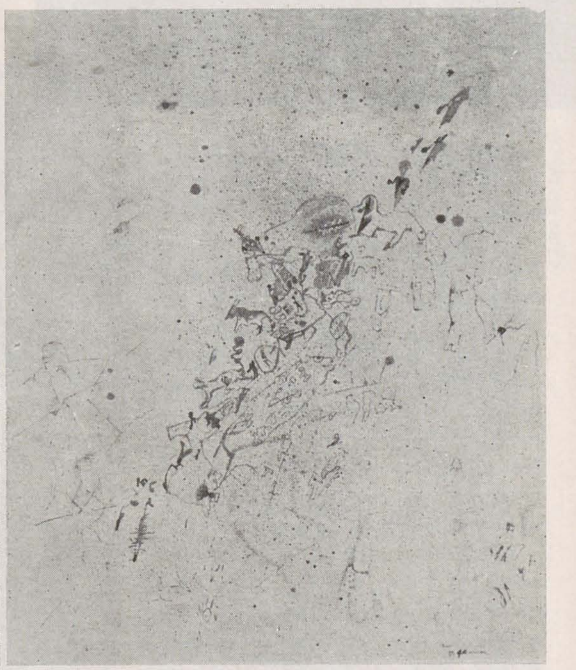
Această artistă convertește în invenții personale tot ce întîlnește în realitatea imediată și a reveriei sau ceea ce recuperează din sugestiile trecutului, fuzionînd diversele elemente în procesul unei sinteze în care triumfă ritmul și culoarea. Punînd stăpînire pe tot ceea ce-i iese în cale, ea face din orice un stimul al înnoirii, un declanșator al « potențialului de inventivitate al pensulei ». Nu « subiectul » este cel care o preocupă, nu ce să spună, ci *cum* să spună. « Subiectele apar pe pînză — precizează artista — pentru că ele există în mine, sînt ,,fotografiate'' înlăuntrul meu; pînza doar le primește, le poartă. Lupta pe care o angajez este cu materia ». Esențial pentru artistă este procesul execuției, al « producerii » tabloului. Actul fabricării se prezintă ca un complex de suprapuneri și intervenții, de schimbări și anulări, de spălări și răzuiri pentru a elibera valorile metaforice și tactile ale materiei. Artista provoacă pînza dar îi și ascultă « propunerile », unele modificări în ordonanțarea elementelor fiind determinate chiar de suport, de un anume gen sau o anume calitate a sa.

Concomitent cu piese ce continuă (uneori într-un spirit nou) ciclurile « Balade » și « Costume » (aș aminti « Cămașă pe fond brun », în care cunoscuta sa țesătură simultaneistă de figuri și semne este înlocuită de arabescuri abstracte și grafisme pure), se configurează noi serii: « Arlechini și bufoni » și « Bestiar ». Preluînd aceste convenții multiseculare din repertoriul de motive al tradiției, Georgeta Năpăruș le marchează cu grifa sa. Arlechinii săi n-au nimic din aerul clorotic, fragil al celor din picturile lui Watteau sau Picasso (epoca albastră), ci o robustețe, o savoare și împopoțonare de vicleim popular. « Bestiarul » este, de aseme-

Dresoare

https://biblioteca-digitala.ro



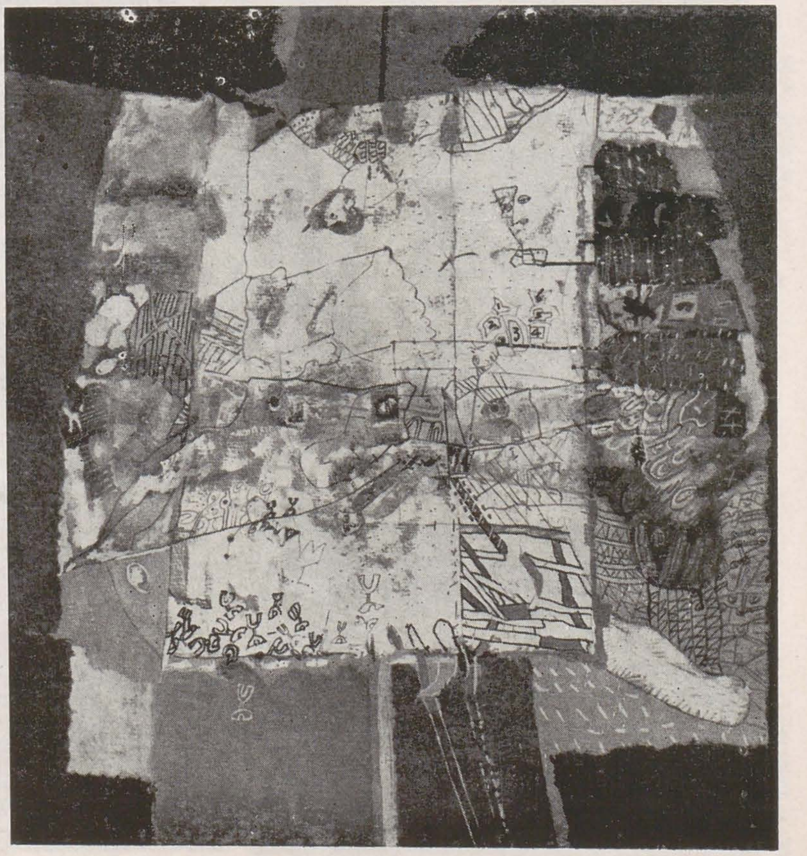


nea, unul de fabricaţie proprie, în care recunoaştem dispoziţia lucidă, înclinaţia spre grotesc şi fabulos, cum şi humorul poznaş al Georgetei Năpăruş.

Dacă demersul din « Costume » şi « Balade » se articula cu precădere în structuri dispuse în registre susţinute de scheletajul unei trame, noile cicluri ne uimesc prin diversitatea exerciţiilor autoimpuse, prin varietatea modelelor compoziţionale. Astfel, în « Calea lactee » ordonanţarea elementelor urmează traseul dinamic al unei diagonale, în « Broasca ţestoasă » ea evidenţiază un nucleu central, iar în « Dresoare » aminteşte tiparul unei icoane cu chenar. Suprafeţele aglomerate, populate de evenimente de altădată sînt înlocuite acum de fonduri mai potolite, vibrate uneori de drippinguri, sau chiar de ecrane albe în centrul cărora pulsează ca o gemă motivul. Viziunea somptuoasă a materiei, preţiozităţile de brocart în relief şi de broderie coptă — care au făcut gloria şi stilul Georgetei Năpăruş — cedează locul unei paste mai evenescente, mai impalpabile. Noile lucrări — pe care ar fi exagerat să le calificăm drept o schimbare de direcţie — izvorăsc deopotrivă din sugestiile pe care i le oferă materia şi dintr-o profundă necesitate interioară de a se opune « formulei » şi cantonării în « succes ». Ele sînt, în primul rînd, reflexul vitalităţii fabuloase a unei artiste îndrăgostite de meserie: « Pictura a devenit pentru mine — spunea Georgeta Năpăruş — *un mod de a fi, o pasiune, aproape un viciu* ».

Noile cicluri invederează natura suplă, deschisă experimentului şi înnoirii a acestei pictoriţe care se aşează zilnic în faţa şevaletului cu liniştea suverană a unei regine, convinsă că *în esenţa ei pictura rămîne mereu aceeaşi.*

1. Somnambulă
2. Broasca ţestoasă
3. Calea lactee
4. Costum



https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

marica grigorescu

tulcea — un loc al gravurii

Consecvent interesului față de gravura contemporană, Muzeul Delta Dunării în colaborare cu Uniunea Artiștilor Plastici din R. S. România a inaugurat în luna noiembrie un nou salon — al patrulea în spațiul cultural respectiv —, dedicat acestui gen creator.

Manifestare ferită de riscul izolării prin itinerarea ulterioară a unei selecții dezvoltate a expoziției la București, la galeria Orizont. Situație binevenită și de neocolit pentru viitor, căci gravura, deși posedă avantajul tirajului, fiind implicit mai mobilă, trebuie să-și facă cunoscută prezența în fața unui public cît mai numeros.

Configurația actuală a gravurii, mai corect a stampei, pentru a cuprinde și litografia, ofsetul și serigrafia, apare în ansamblul expoziției de la Tulcea reînnoită de marca personală pe care fiecare expozant tinde să o imprime creației sale. După o mai îndelungată experiență de statuare a unor tendințe înnoitoare, prin afirmarea plenară, în grup, a unei largi colectivități de artiști, asistăm în prezent la o aprofundare pe linie individuală a căutărilor artistice în domeniu.

În consecință, diversitatea imaginilor este și ea o trăsătură definitorie a ansamblului. Aspect deconcentrant la prima vedere, în parte și datorită unei etalări pripite ce a omis afinitățile de structură, dar tonic pentru dimensiunea creatoare implicată.

Gravura, ca imprimat, are un cîmp de acțiune vast care îi îngăduie să se înrudească cu cartea, cu reproducerea și cu fotografia, ceea ce motivează și diversitatea amintită.

Un numitor comun, sesizabil chiar și la lucrările cu caracter decorativ este angrenarea într-un sistem de semne și convenții care presupun o încărcătură ideatică expresă. Urmînd un traseu început de cîțiva ani, este evidentă tendința de a « problematiza » indiferent de subiect. Astfel, natura statică poate sugera un univers uman (Teodor Hrib, Anamaria Smigelschi), peisajul se deschide unor orizonturi mai largi devenind istoric (Marcel Chirnoagă), sau ecologic (Wanda Mihuleac). Ecouri artistice îndepărtate amintind manierismul (Traian Filip, Ion Tițoiu), metamorfoza barocă (Ana Golici, Silvia Muntenescu) sau fantasticul boschet (Ștefan Câlția), găsesc o formulare ingenioasă, inspirată. Vehicularea bestiarului imaginar la artiști ca Adrian Dumitrache, Ion Drăghici și Clara Tamaș Blaier are loc cu destulă virulență și sensul nu poate fi decît cel etic.

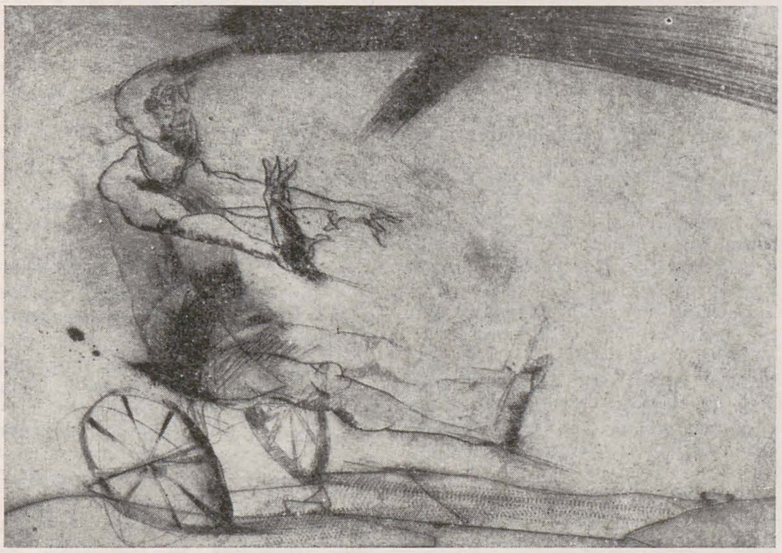
Intențiile cele mai surprinzătoare se întîlnesc la acei artiști care tind spre o abstragere a realului la cîteva elemente explicite, concludente, cum procedează Dan Mihăescu, Marilena Preda Sînc, Radu Igazsag, Radu Solovăstru. Contrar ideii de reducere și concentrare a motivului, dar oferindu-i dimpotrivă o desfășurare amplă, o textură bogată, culoarea și-a realizat gravurile: Lidia Mihăescu, Hortensia Masichievici, Cornelia Daneț și Ștefan Iacobescu.

Ilustrația și-a făcut simțită prezența prin lucrări care s-au raportat la un text anume (Petru Rusu, Alina Roșca, Antal Ianosi), ca și prin altele care sugerează o posibilă lectură (Ștefan Damo).

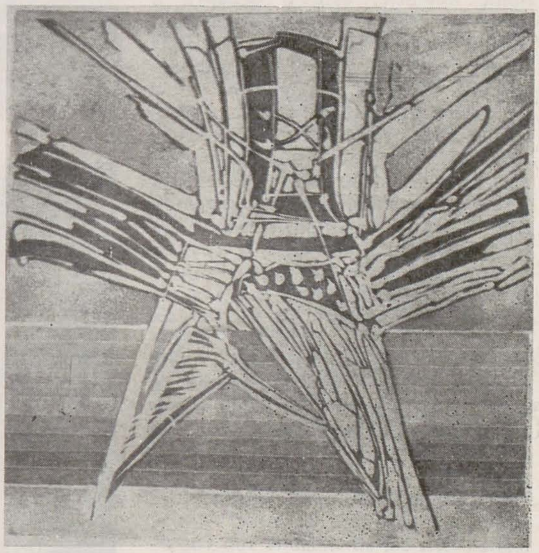
Situate pe un plan liric și sensibil modulat, o serie de piese semnate de Corina Beiu Angheluță, Magda Isăcescu și Tiberiu Nicorescu, pledează pentru o artă a gravurii gîndită pentru interior, pentru o lectură singulară.

Mai există un gen de lucrări care au căpătat o pondere însemnată în expoziție și sînt determinate de însăși mediul dobrogean, mediu care a devenit un loc de elecție pentru anumiți artiști precum: Ileana Micodin, Ștefan Găvenea, Alexandru Jakabhazi, Emilia Dumitrescu. Gravura la Tulcea. . . . va fi oare acest oraș, locul de viață al stampei așa cum Amsterdam-ul era odinioară un port pentru « corăbiile » marilor gravori olandezi? Sugestia pornește de la unele exemple care probează capacitatea gravurii de a asimila locul, după cum și acesta o cuprinde. Fără îndoială, salonul de la Tulcea îngăduie un bilanț, chiar dacă participarea a diminuat. Pozitiv în aprecierea fenomenului este faptul că gravura își regăsește propriul limbaj renunțînd la concurarea altor genuri precum pictura sau sculptura. În același sens se impune și se tinde spre acuratețe și adecvare sub raport tehnic, prin eliminarea accidentalului, aleatorului.

Confruntată cu dificultăți de ordin tehnic, datorate unui proces de elaborare complex, gravura și-a găsit identitatea, dispune de o variată gamă de posibilități, așa cum rezultă din salonul de la Tulcea care aduce un argument în plus în favoarea acestei arte.



1. ȘTEFAN DAMO



2. ȘTEFAN IACOBESCU

3. MARCEL CHIRNOAGĂ

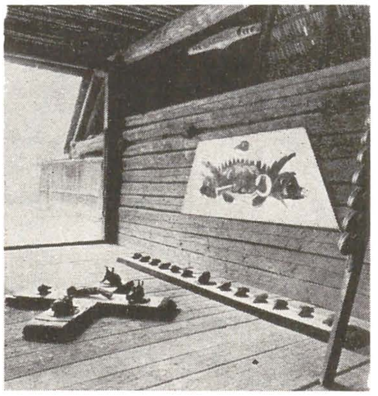
https://biblioteca-digitala.ro

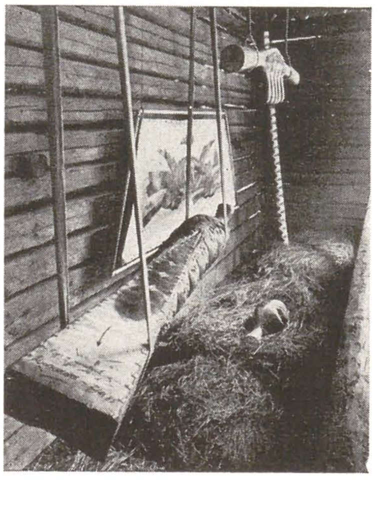
anca vasiliu

marian zidaru (muzeul satului)

Experimentul propus de Marian Zidaru în şura unei gospodării ţărăneşti dintr-un sat transilvan, aşezată acum în Muzeul Satului, nu este doar reiterarea unui rit de aducere aminte pus sub semnul de autohtonie al « praznicului ». Re-inventarierea elementelor-obiect presupuse a fi făcut cîndva parte din scenografia vie a obiceiurilor populare (din sfera pomenilor, sau din aceea a Vicleimului, de pildă), în care surapunerea de mituri, basme şi credinţe n-a pierdut niciodată zonele interioare de transparenţă, de palimpsest, şi re-instalarea în locul şi timpul simbolic, regăsite prin apelul la memoria culturală a prezentului, reprezintă datele corolare pe care artistul le cunoaşte şi pe care se sprijină integrîndu-le experimentului său. Dar atitudinea adoptată faţă de aceste date nu are nimic mimetic; este o depăşire a asumării conştiente, intelectualiste, prin intuirea şi impunerea concomitenţei relevante dintre o întoarcere aparent cuminte în figurativ şi o violentare, aparent iconoclastă, a tuturor modelelor cunoscute. Rememorarea unor forme ritualice străvechi, prezente la noi într-o neîntreruptă tradiţie populară, nu este, pentru tînărul artist, efectul nostalgiei paseist-romantice, nici acela al căutării estetice de forme ale « specificului » şi nici al ţintuirii creaţiei în simboluri imuabile, în expresii consacrate ale adevărului absolut. Marian Zidaru ignoră şi depăşeşte atît interdicţiile dogmatice de invenţie formală a simbolurilor, cît şi pe acelea de reprezentabilitate şi non-reprezentabilitate a lumii inteligibile, luîndu-şi libertatea ingenuă de a consacra prin ceea ce face un fel nou de a înţelege sensurile vechi ale temelor ilustre. Iconoclastia sa, amendabilă sub raportul transgresărilor culturale şi a eresurilor pe care le trezeşte această eliberare de cenzurile manualelor de simbologie şi iconografie, ţine de atitudinea specifică artistului: ea vine din reacţia sa aproape instinctuală în faţa « obiectelor » ritualului, fără să-i mineze esenţele, dar căutînd mereu sensurile acestora, înţelesurile pe care să le convertească în năzuinţa sa de a produce o reordonare, o sintaxă nouă şi, deci, un spectacol inedit al temei alese.

Elementele din care se constituie experimentul lui Marian Zidaru sînt cîteva ansambluri de sculptură (lemn, bronz, pînză) şi desen dispuse în spaţiul şurii ţărăneşti după legi compoziţionale ce amintesc de organizarea monumentală bizantină. Spaţiul fizic, real, al construcţiei şi spaţiul plastic, virtual, al lucrărilor-obiect sînt coincidente, suprapuse pînă la identificare. Şura face parte din compoziţia ansamblurilor sculpturale; este, ea însăşi, unul dintre ele, chiar dacă fizic (şi simbolic) le conţine pe toate. « Obiectele » — sculpturi şi desene — se asociază în ordinea dublei axialităţi pe care o determină intersecţia centrală de axe. Între « obiecte », nici un fir narativ. Anecdotica discursului ţine de capacitatea ilustrativă a fiecărui obiect avînd un pronunţat caracter figurativ, familiar (capete de păsări, capete de viţei, aripi — de serafim —, talgere, pîini, prunci înfăşaţi, etc.). Relaţiile dintre aceste elemente devin linii de forţă: succesiunea şi rapelurile formale insistă asupra importanţei decriptării sensurilor, a ne-opririi spectatorului (privitor-cititor-actor) la nivelul fonetic al mesajului. Tot către această adîncire în înţeles tinde şi voita greutate a materialităţii implicate în figurativ: carnagiul, suferinţa fizică a sacrificiului, concreteţea durerii imprimate ca-n ceară în liniştea care se aşterne asupra trupurilor odată cu sfîrşitul martiriului. Semiobscuritatea şurii ocroteşte încremenirea





materiei. Momentul este acela al tăcerii descărcate de tensiuni care succede brusc larma. E momentul de balans dintre real şi nevăzut . . . primirea ofrandei . . . conjunctul miracolului în prezenţa materiei.

Polisemia simbolică, inerentă temei alese, şi transparenţa straturilor culturale suprapuse în experimentul lui Marian Zidaru, asigură nu numai cunoscătorilor de coduri artistice justa pătrundere în înţelesuri. Ca-ntr-un « tableau vivant » de teatru în tradiţie medievală, păstrată în perpetua transformare a obiceiurilor populare de largă răspîndire, desfăşurarea de ficţiune plastică a sculpturilor şi a desenelor se petrece într-un spaţiu real a cărui alegere nu a fost nici ea, fireşte, întîmplătoare. Acesta este investit cu sacralitatea coextensivă dimensiunii simbolice a « obiectelor » figurative, care, la rîndul lor, se încarcă cu valoarea fizicităţii, realităţii trăite, autenticităţii cotidiene a spaţiului construcţiei ţărăneşti. Sculptură supradimensionată şi, totodată, loc cuprinzător cu interioritatea folosită practic, şura e singurul element al ansamblului care conţine explicit caracterul de ambivalenţă presupus în ritualul refăcut de artist. Desfăşurate în acest spaţiu real temele sacrificiului şi ale praznicului comemorator, chiar dacă mediate de intervenţia secularizantă, ludică, a artistului modern, îşi păstrează dubla convergenţă caracteristică simbolului: reciprocitatea marilor teme, efectul circular al sensurilor, prezenţa centrului ordonator. Fiecare subiect conţine, prin extensia transparenţei, înţelesuri aluzive ale semnificaţiilor celuilalt, pe care rapelurile formale, simetriile, repetiţiile, le subliniază asigurînd circulaţia tensională a energiilor degajate.

Violenţa instinctuală a expresiei din experimentul lui Marian Zidaru se converteşte odată cu fiorul care se înstăpîneşte în cîmpul senzoriului în momentul intuirii calităţii de firesc a miracolului, a vieţii. Totul e ucis, secerat, frămîntat, dar, în plină apocalipsă a materiei, geneza spiritului se petrece şi lumina domină în cel mai umil cotlon al locuirii umane. Rememorarea este, în acest din urmă înţeles, promisiunea împlinită a Răscumpărării.

carmen popescu

mail-art (orizont, « atelier 35»)

Decembrie 1985 — ianuarie 1986-Mail — Arta îşi face debutul expoziţional în România, organizată sub egida cenaclului « Atelier 35 » al tinerilor artişti plastici. Şi pentru că este vorba de o premieră cvasi-totală la noi, se impune o circumscriere a fenomenului de artă poştală, dacă definirea lui ne va fi întru totul posibilă. Pentru început, s-ar părea că această tendinţă artistică se autodefineşte prin însuşi denominativul său; într-adevăr, circulaţia poştală este esenţială pentru produsul mail-artei, fără a-i deveni însă indispensabilă. Comunicarea în artă şi comunicaţie poştală-iată o stranie îngemănare, veţi spune, un hibrid de soiul animalelor fantastice, nici una nici alta şi totodată mai mult decît amîndouă la un loc; fantezia debordantă a obiectului artistic, teoretic ilimitabilă, supunîndu-se şi uzînd de rigorile de mecanism de ceasornic ale circulaţiei poştale (de o manieră maliţios — ludică, ceea ce nu împietează relaţiile dintre cei doi parteneri), pentru ca laolaltă să genereze produsul mail-artistic. Produsul artei poştale capătă astfel o dimensiune inedită şi totodată definitorie: obiectul mail-art este în întregime rezultatul unei comunicări; se poate replica faptul că orice produs artistic implică în sine o comunicare. Dar în cazul mail-artei comunicarea devine nu numai scop ci şi mijloc, noua dimensiune a obiectului artistic fiind neapărata circulaţie, fie ea poştală sau nu. Pentru a uza de schema tipică EMIŢĂTOR-MIJLOC DE COMUNICARE-RECEPTOR, în cazul artei poştale circulaţia este indispensabilă, ceea ce adaugă dorinţei acute de comunicare a acestei tendinţe un caracter dinamic, explicit. În ceea ce priveşte ceilalţi doi termeni (emiţătorul şi receptorul avizi de comunicare), vom cita pentru circumscrierea lor un pasaj dintr-o invitaţie de manifestare Mail-Art (Amsterdam): « . . . oricine poate participa, chiar şi tu . . . ». Acest CHIAR ŞI TU, atît de direct, dînd deplină libertate de acţiune, căci oricine poate fi prezumtiv mail-artist, defineşte cel mai rezumativ democratizarea vizată de arta poştală. Prin urmare, ascultînd de legile democratizării, discursul plastic capătă tentă proteică, la multiplele moduri de fiinţare adăugîndu-se şi o aprehendare extrem de laxă a esteticii produsului artistic. Dînd curs tendinţei de democratizare, arta poştală e proclamată cea mai liberă formă de schimb al ideilor de la un artist la altul. Metaforic, produsul mail-artei este o scrisoare deschisă a unui prezumtiv expeditor către un prezumtiv destinatar, în care oricine poate juca oricare dintre roluri, ori chiar pe amîndouă deodată. Mail-arta se eliberează de orice control, de orice supervizare. Poşta devine juriu şi circulaţia condiţia de fiinţare.

Inspirată de caracterul confesional al epistolei, de mecanismul ei de comunicare, arta poştală îşi găseşte rădăcini în orice imagine textuată, (căci cuvîntul nu e numai o fărîmă amintind de scrisoare, ci rămîne şi mijlocul cel mai direct de comunicare). Îşi poate revendica începuturile în dadaism şi suprarealism, de unde prinde gustul pentru fraza în răspăr şi învaţă maliţia dusă chiar pînă la auto-ironie. Adevăratul moment Mail-Art, însă, ia fiinţă în S.U.A. la finele deceniului şase din mişcarea Fluxus, pentru ca în anii 60 Ray Johnson s-o apropie de forma actuală. Cu utopica sa « New York Correspondence School » (imitînd dar şi ironizînd cursurile prin corespondenţă), Ray Johnson devine unul dintre propulsorii premiselor estetice şi semantice ale mail-artei, care sub această nouă formă revine în Europa. Pentru început, circulaţia poştală a reprezentat pentru noua tendinţă unicul şi totodată sieşi suficientul spaţiu de expunere. Arta poştală fiind însuşi comunicare, fiinţarea cea mai acută a productului său nu va fi obiectul finit (acea « scrisoare » deschisă), ci anume obiectul în circulaţia sa — un soi de « opere călătoare ». Astfel, mail-arta ia turnura unui happening şi, realmente, ea trăieşte sub semnul efemerului (efemeritate ce se va răsfrînge, prin afinitate, şi asupra obiectului mail-art). Circulaţia poştală fiind deci mijlocul prin care noua tendinţă îşi atinge scopul (comunicarea), va da şi numele mişcării pentru ca apoi această etichetare să se extindă asupra oricărui artefact angrenat în acest teatru comunicaţional (obiectul mail-art devine asemănător « mesajului în sticlă », ducînd la extrem dimensiunea sa de scrisoare deschisă — aproape comunicare de dragul comunicării). Necesitatea de a comunica, de a oferi « cuvintelor » artei poştale şansa să circule liberă şi mai ales nepervertită, apare ca o reacţie la mass-media şi la modalităţile alienante de comunicare artistică implicate (mergînd pînă la noncomunicare), mail-arta incluzîndu-se astfel în marginal-media. Caracterul contestator al mişcării este mai degrabă implicit decît explicit, un fel de background atenuat, care cînd răzbate la suprafaţă capătă valenţe ludice (ceea ce ne aminteşte din nou de anume accente ale avangardei de început de secol).

Discursul plastic ce va rezulta în urma necesităţii comunicaţionale ascultă şi el de legile proteismului mail-artistic, concretizările sale fiind multiple. Îmbrăcînd diverse forme de artă experimentală, obiectul de mail-art are ca numitor comun dimensiunea redusă (ce decurge firesc din

https://biblioteca-digitala.ro

adaptarea la mediu, vezi actul indispensabil al circulației); mica dimensiune nu implică însă și miniaturizarea, căci nu avem de a face cu micro-picturi, micro-gravuri, etc. Orice tehnică este admisă, atîta vreme cît asigură suportul cel mai nimerit pentru comunicare, desigur, circulația poștală sugestionează și în acest domeniu, astfel încît colajul și asamblajul vor deveni modalitățile mail-artistice prin excelență. Orice formă de exprimare e admisă, atîta vreme cît conferă maximum de eficiență comunicării, va fi deci firesc, ca o aluzie la scrisoare, ca textul (ori numai cuvîntul) să întregească imaginea. Productul artei poștale, marcat de efemeritate (căci ființarea sa este în primul rînd act), apelează la ludic cu seriozitatea sa comunicațională ca pentru a ne aminti încă odată că mail-arta este un excelent domeniu al vizualului: orice poate deveni obiect mail-art, oricine poate deveni mail-artist... Prima manifestare de artă poștală de la noi își va afla astfel originile tocmai în acest postulat. Oricine este un prezumtiv expeditor de mesaje-debutul este, subliniem, expozițional și actual, căci anterior acestei manifestări existau deja mail-artiști români angrenați într-un circuit comunicațional internațional (o dovadă concludentă o constituie demersul oarecum similar al lui Constantin Flondor, Timișoara 1984, în cadrul manifestărilor dedicate jubileului învățămîntului artistic timișorean, acțiune cu participare internațională). Aflîndu-și trei organizatori experimentați și tenace în Mircea Florian, Andrei Oișteanu, Dan Mihălțianu, arta poștală își face adevăratul ei debut, premiera expozițională fiind găzduită de sala « Atelier 35 ». Serviciul poștal a fost dublu implicat, asigurînd și circulația invitațiilor de participare (prin care erai rugat să difuzezi la rîndul tău cuvîntul scris — precum generarea de cercuri concentrice pe oglinda apei acesteia comunicaționale). Participarea a fost numeroasă: peste o sută de mail-artiști din toată țara, incluzînd nume cunoscute ale plasticii românești, dar și ne-plasticieni prinși în acest joc al « mesajului în sticlă ». Se poate spune că prima ediție de artă poștală românească a luat sfîrșit odată cu deschiderea expoziției, concretizarea expozițională fiind o surprindere restrictivă, ca cea a memoriei clișeului fotografic; și ca pentru a puncta finalul acestui happening comunicațional, Wanda Mihuleac a îmbogățit vernisajul (el însuși întîmplare, dar și excelent prilej de comunicare) cu un micro-happening gastro-postal... Această admirabilă întîmplare mail-artistică a suscitat un viu interes, astfel încît organizatorii săi ne-au promis o nouă ediție, (de data aceasta internațională), pentru toți doritorii de a juca rolul « prezumtivului expeditor de mesaje ». Aceasta e o primă invitație...

radu ionescu

elena aflorii (galeria eforie)

Fidelă unor tehnici și unor subiecte, Elena Aflorii prezintă o latură a existenței sale din ultimii doi ani. Latura este însă aceea esențială, de care depind toate celelalte, acaparatoare și devorantă, generatoare de mari bucurii dar și de inerente momente de îndoială și profundă nemulțumire. Temperament pasionat, dăruită lucrului, Elena Aflorii este adesea nedreaptă cu propriile sale lucrări. Cu un sentiment matern, după ce a investit totul în ele, le respinge socotindu-le sub măsura așteptărilor.

Din această pendulare față de propria-i creație diversitatea expresiei artistice este explicabilă fiind însă, totodată, credem, și temeiul credibilității pe care expoziția ne-o impune. Nici o clipă nu avem impresia a fi în prezența unui practician, a unui « făcător » de acuarele, ci în aceea a unui spirit dinamic, neîncrezător în capacitatea sa de a spune tot ceea ce a voit și atunci reia lucrul cu alte mijloace.
În expoziție deci am zăbovit uneori în fața unor peisaje catifelate, grave, cu orizont pierdut, imagini de o mare calitate artistică. Atmosfera umedă a unei zile de ploaie sau aceea incertă a luptei dintre lumină și întuneric la cumpăna dintre zi și noapte, revărsarea generoasă a sufletului care înnobilează locuri adesea banale ne fascinează în această serie de acuarele care definesc cel mai bine artista, folosind-o totodată pe treapta cea mai înaltă a acuareliștilor noștri. Alteori, în locuri pe care nu le cunoștea sau pe care le redescoperă, în orașe încărcate de istorie, pe străzi sinuoase bordate de clădiri ce reprezintă fiecare o pagină de istorie, vocația didactică a artistei se impune în prima clipă. Nu vrea să piardă detaliul, privește cu lăcomie și consemnează înscriind, de data aceasta cu penița, fidele imagini ale locurilor. Dar cum fidelitatea de dragul contabilizării detaliilor și formelor nu o poate satisface pe artistă, ea se abate asupra lucrării și o inundă cu straturi transparente și inegale de culoare fluidă ce spală rigoarea umanizînd-o prin sentiment, prin căldura unui suflet care nu poate consemna; sau participă, sau nu mai există.
În sfîrșit, în clipe pe care le putem bănui a fi de odihnă, Elena Aflorii sugerează palid un vrej de floare, un portret de copil, un zîmbet. Sînt pauze necesare unui temperament de un lirism viguros, de o mare nevoie de dăruire. Nu știu dacă peisajele în fața cărora s-a oprit Elena Aflorii aveau densitatea, căldura și farmecul din imagini dar, după ce le-am văzut, mă tem să merg pe urmele artistei, fiind sigur că realitatea m-ar dezamăgi.

marius tătaru

virgil preda (galeria orizont)

În cazul lui Virgil Preda, un declarat, sincer și consecvent « constructivist », rămîne totuși deschisă o întrebare-cheie, ce gravitează tocmai în jurul acestei aparent simple definiri a structurii elementare ce-i caracterizează lucrările. Adept al unui purism fundamental ce reduce forma la planuri, iar culoarea la dominante închise în suprafețe sever delimitate, pictorul creează imaginea unei lumi redimensionate în forme strict geometrizate, în care eliminarea incidentalului devine o obsesie ce funcționează, în totalitate, în interesul reținerii esențialului (sau, uneori, a unui « hiper-esențial »). Și totuși, în limitele acestei viziuni disciplinate și canonizate, în care — ne spune artistul însuși, în prefața catalogului — « pensula, rigla și compasul » au drepturi egale în enumerarea lor ca unelte ale picturii, în spatele afișatei rigidități a acestei realități imobile, există un teritoriu al evanescenței, care, deși greu de circumscis, diluează, în mod neașteptat, marca de rigorism a acestei arte, definindu-l pe autorul ei, mai degrabă ca pe un reverist decît ca pe un « inchizitor » al libertății formei. În ajutorul explicitării acestei incitante contradicții ni se par a veni aceleași declarații ale artistului care se consideră călăuzit, în timp, de experiența unor Iser, Vasile Popescu și Catargi, dar și de aceea a lui Lucian Grigorescu sau Ghiață, întrunind în această alăturare polii unor structuri de gîndire și sensibilitate puternic diferențiate, pe care artistul de acum caută insistent să și le acomodeze. Rezultanta acestei încercări de conciliere între expresia liberă a sentimentului și impulsurile primite din partea dorinței de rigoare își găsește un domeniu de acțiune foarte favorabil în cadrul ciclului de pînze intitulat « Dobrogea ». raportarea cea mai directă impunîndu-se în legătură cu « sobrietatea » și uneori asprimea peisajului acestei regiuni și cu o anumită calitate a luminii, care accentuează conturile, « arde » culorile saturate și relativizează perspectiva cromatică. Departe de a fi singulară în cadrul creației lui Virgil Preda, maniera de expresie pe care o utilizează în aceste lucrăr conține, de această dată, o dublă motivație, legată nu doar de o opțiune stilistică, ci și de un anumit mod caracteristic de receptare a unui ambient utilizat ca fond tematic unificator. « M-am străduit să redau armonia robustă a Dobrogei, conjugînd construcția imaginilor cu regulile severe ale gramaticii plastice », scrie artistul. « Am concentrat la maximum formele, căutînd o simplitate care să rezume, să cuprindă o multitudine de alte forme posibile, secundare, ajutătoare ». Acest mod de înțelegere a experienței pictorului exclude astfel interpretarea lucrărilor sale ca pe o excesivă « catehizare » a realului, lăsînd liberă acceptarea lor ca pe o necesară dorință de ordonare a structurilor unui fond psihic cu o deloc neglijabilă constantă lirică.

„18 pictori români“

În spațiile de expunere ale firmei « Rotours » din centrul orașului Frankfurt am Main (R.F.G.) a fost găzduită, în perioada octombrie-decembrie 1985, o expoziție de artă românească, ce a cuprins lucrări semnate de cei 18 pictori bucureșteni ale căror ateliere se află în mansarda clădirii din str. Doamnei nr. 1, și care în aceeași formație au avut cîteva expoziții.
Una dintre orientările cele mai caracteristice în rîndul acestui grup de pictori o constituie evoluția, pe diferite căi, spre o esențializare treptată a formei picturale, fenomen ce are ca efect indirect renunțarea la opozițiile tranșante de culoare și opțiunea pentru un limbaj al nuanțelor, a « semitonurilor ». În această categorie se înscrie pictura lui *A. M. Agripa*, în care își schițează prezența, delicate, « urmele » pe care materia le lasă, în formă și culoare, după ce a fost purificată, cu atenție, de spiritul cercetător al artistului; de asemenea, peisajele și naturile statice ale lui *Constantin Albani*, bazate pe simbioză dintre construcția riguros logică a formelor și intervenția aparent liberă a accentelor cromatice; lucrările lui *Gabriel Catrinescu*, în care existența materială a formelor își păstrează coeziunea mai ales datorită unității cromatice a generoaselor sale game de griuri luminoase; pictura de o stranie melancolie a lui *Ion Ciobanu*, în care aspectul și identitatea geografică a unui peisaj sînt substituite de opoziția rafinată a unor pete de culoare. Pe o linie oarecum convergentă, dar mai intransigentă față de stăpînirea libertății expresive a formei se înscrie și *Lucian Cioată*, prin realizarea unei sistematizări cerebrale a spațiului picturii, prin evidențierea liniilor de forță ale materiei, ale surselor formei și ale mișcării în cîmpul imaginii picturale.
Un alt fascicul de preocupări, relevabil în această expoziție, îl constituie adoptarea, din partea artiștilor, a unei atitudini mai puțin restrictive față de dezvoltarea « la suprafață » a unei structuri afectiv-lirice, în cadrul unei « picturi de atmosferă », bazate pe o solicitare intens dramatică a valorilor fundamentale ale luminii și culorii. Includem în această zonă de preocupări lucrările unui contemplativ stenic ca *Nicolae Blei*, peisagist viguros, care refuză formulele intimiste prin fermitatea cu care răspunde (mai ales prin intermediul culorii) stimulilor de ordin afectiv ce i-au generat viziunile, tablourile lui *Augustin Costinescu*, cu gama lor cromatică generoasă și caldă, dar controlată de o remarcabilă siguranță a compoziției, peisajele și naturile statice ale lui *Alexandru Recepovici*, gracile și delicate, avînd uneori, grație imponderabilității formei, caracterul unui pastel. Există și o formă de peisaj mai profund legată de o

interpretare mai dramatică a naturii; acesta este cazul lucrărilor lui *Dan Constantinescu*, în care se elimină aproape orice formă de reproducere nemijlocită a reperelor reale, acestea fiind înlocuite cu amintirea unor senzaţii optice, investite cu sarcina de a reproduce cît mai convingător atmosfera generată de o anumită dotare afectivă; de asemenea, de un dramatism fin nuanţat, pictura lui *Constantin Gheorghe* se bucură de o forţă expresivă abil controlată, capabilă de a insista asupra existenţei lăuntrice a locurilor şi obiectelor pe care le individualizează, « poetizînd » în iscusit construite acorduri de culori.

O formă aparte de peisaj o reprezintă inconfundabilele vedute citadine ale lui *Spiru Vergulescu*, pitoreşti, pline de prospeţime, mai ales datorită forţei decorative a culorilor şi intensităţii unui sentiment nostalgic, caracteristic întregii atmosfere a lucrărilor. În acelaşi spaţiu citadin se situează aria de inspiraţie a lui *Sabin Ştefănuţă* creator al unor efigii impregnate de o bizară atmosferă de nemişcare, în care amintiri din « pittura metafisica » sînt atenuate de un vag abur liric, omniprezent. Aceeaşi notă de lirism, mai coerent direcţionat, dublat de această dată de o inofensivă stranietate suprarealistă şi chiar de un gen de ironie îngăduitoare faţă de jocul fanteziei, o vom regăsi şi în pictura lui *Nicolae Sîrbu*.

Un alt aspect al respectării primatului picturalităţii şi a necesităţii studiului materiei picturale îl reprezintă formele de scoatere în evidenţă a diferitelor aspecte predominant expresive ale realităţii. *Andrei Romocean* reuşeşte acest lucru prin remarcabila uşurinţă cu care manevrează forme (mai ales anatomice), a căror plasticitate se supune liberelor intervenţii ale unei cromatici puternice, care domină întreaga atmosferă a lucrărilor sale. La *Serghei Niculescu-Mizil* expresivitatea îşi are sursa mai ales în densitatea formei, în vigoarea şi consistenţa construcţiei coloristice, în timp ce în pictura lui *Petre Velicu* natura statică obţine o notă de un neobişnuit dramatism mai ales graţie capacităţii artistului de a insufla o neliniştitoare existenţă, aproape biologică, unor obiecte ce se întrepătrund proteic în spaţiu.

Trecerea către rigoare se face în lucrările lui *Horia Popp*, mai ales prin dorinţa de a reînvia experienţele formale ale cubismului analitic, cu toate că registrul romatic păstrează o notă de mister în aceste naturi statice în care obiectele par personaje de teatru. Adevărata rigoare a constructivismului o descoperim însă în lucrările lui *Virgil Preda*, combinaţii armonice şi aproape lirice de volume reduse la bidimensionalitate, care în ciuda aparentei lor indiferenţe geometrice, reuşesc să înfiripe o neaşteptată atmosferă de linişte şi serenitate.

mihai ispir

eva lihor-laza (galeria « helios», timişoara)

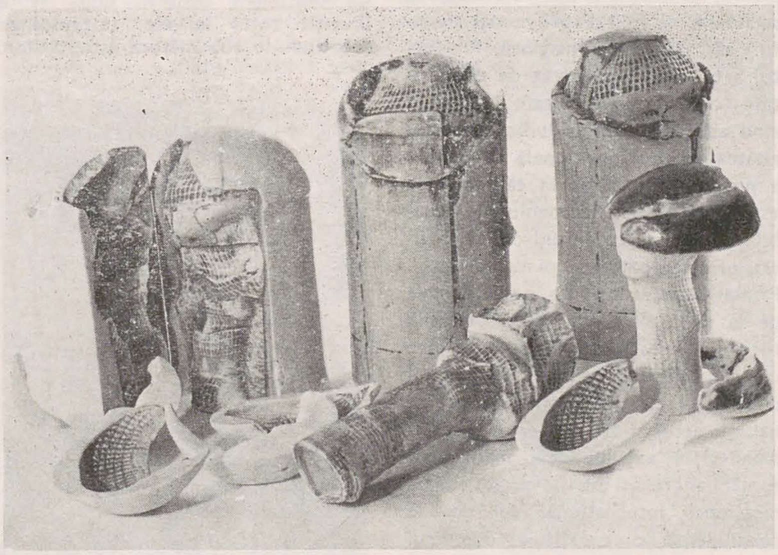
După ce, în şcoală şi în primii ani după absolvire (1982, Institutul « Ion Andreescu » din Cluj Napoca) artista s-a concentrat asupra tapiseriei în accepţia ei « clasică », parietală, fiind preocupată de relaţia culoare-textură, ea a trecut apoi la studiul volumului textil, pe care-l experimentează cu rigurozitate, fără a renunţa la cîştigurile etapei precedente. Se reţin unele asocieri ale căldurii fibrei şi căldurii gamei coloristice, exersate încă în faza de început, cînd Eva Lihor-Laza manifesta o preferinţă netă pentru abstractizare, pentru simplificarea compoziţiei — chiar şi în variantele figurative — surdinizînd desenul în folosul expresiei materialului textil. Această disponibilitate spre laconism

şi frusteţe, spre un soi de « primitivism » neostentativ, ascuns sub catifelările culorii şi desele flatări ale simţului tactil, devine încă mai evidentă în clipa cînd artista trece de la bi — la tridimensional. Reducţiei desenului îi urmează aici reducţia culorii, absorbite parcă în contextură. Eva Lihor-Laza năzuieşte să confere fibrei textile înseşi o calitate structurantă, depăşind antinomia curentă dintre prezenţa reală, materială, concretă a obiectului plastic şi ficţiunea reprezentării prin « imitaţie » (chiar şi atunci cînd este vorba de imitaţia unui model genetic). Interesant este şi faptul că artista se străduie să evite, în general, realizarea piesei textile potrivit unor principii hedonistice. Asimetria, simularea închegării întîmplătoare a formei, sînt obişnuite în lucrări ca *Fruct*, *Dinamică vegetală*, *Creştere*, *Devenire*, *Ritmuri interioare* etc.

Dar, deşi aluziile la metamorfozele « artei sărace », la unele paradoxuri ale marginalizării estetice (impuse de aceasta) se lasă, adesea, întrevăzute, sentimentul vieţii nu-i exilat, ci dimpotrivă, ocrotit în astfel de lucrări, îndeosebi prin moliciunea texturii. Volumele ţesute de Eva Lihor-Laza s-ar lăsa, de aceea, implantate fără efort în intimitatea unui interior, ca tot atîtea prezenţe spaţiale umanizate, deşi nu lipsite de un fel de benignă ciudăţenie. Într-un asemenea cadru, seria *descompunerilor* unei măşti antropomorfe aduce neîndoielnice accente de incisivitate, închipuind mai mult decît un fin exerciţiu pe tema dispariţiei imaginii — o sugestie de tip « metaforic ». Sub semnul firescului, experimentele Evei Lihor-Laza dezvăluie avatarurile unei conştiinţe artistice pe cale de a se defini în condiţiile dialogului inteligent şi echilibrat cu lumea formelor naturale.

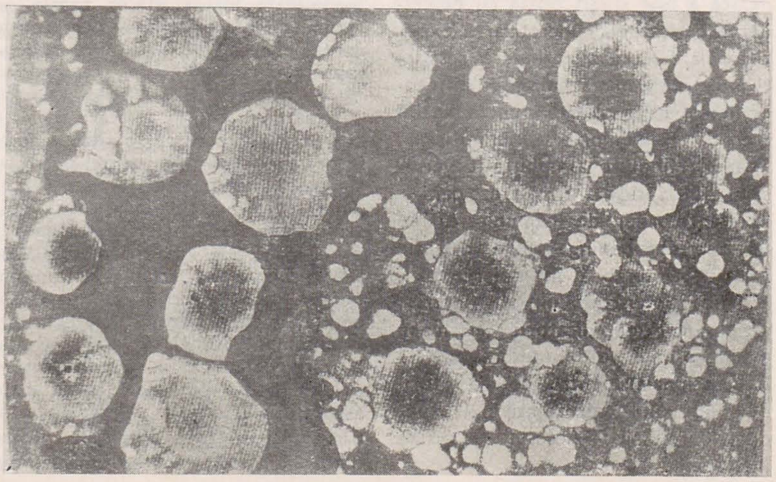
vasile lihor-laza (galeria « helios», timişoara)

Expoziţia a ilustrat cu putere de convingere momentele principale ale cercetării artistice întreprinse de la terminarea Institutului (1981) pînă în prezent. O bună parte din aria de investigare a ceramistului, în acest răstimp, a atins unele zone ale aşa-numitei « estetici a deşeului », aflate între altele, cum se ştie, la originea pop-artei, însă răsfrînte, apoi, şi asupra unor direcţii mai mult sau mai



puţin învecinate ale plasticii contemporane. Ideea substituirilor reciproce între materiale, promovată de asemenea tendinţă, s-a dovedit foarte productivă, de altfel, tocmai în ceramică, unde efectele îngăduite sînt din cele mai spectaculoase; iar Vasile Lihor-Laza face, ca şi alţi colegi de breaslă şi generaţie, absolvenţi ai Institutului clujean « Ion Andreescu », dovada unei asimilări cu spirit critic a tendinţelor amintite. La el, nota personală e perceptibilă îndeosebi în nuanţele interpretării ambigue a obiectului ceramic, dînd prioritate « capriciilor » formei, desprinse la un moment dat de stringenţa reprezentării. Dinaintea căilor multiple de a transpune artistic tîlcul obiectelor, Vasile Lihor-Laza pare să prefere atenuarea teribilismului ironic, conţinut de oricare « citat » din real de tip neodadaist, în favoarea unei transfigurări lirice a lucrurilor, impregnate de nostalgie. Chiar în cazul primei variante a *Coletului*, de pildă, mai apropiate de statutul « citatului », intervenţiile grafice îşi reduc, parcă, agresivitatea, ca şi detaliile naturaliste, datorită cromatismului topit, rafinat. În varianta a doua — cea mai sezizantă — *Coletul* devine un fel de lădiţă în care fragmentele — « deşeurile » — aglomerate, sînt concepute (reminiscenţă din « arte povera ») în pofida derizoriului lor, ca indicii poetice ale unei istorii subiective. Într-o a treia variantă, în fine, transfigurarea operează pornind de la pseudoreproducerea unui obiect utilitar, dar aceasta rămîne un simplu punct de plecare. Încă odată, reiese faptul că pe Vasile Lihor Laza îl interesează mai puţin, deocamdată, regia unor situaţii obiectuale cu adresă precisă, (eventual incluzînd şi o « poantă ») cît reconstituirea unor stări difuze, de visare, prin treceri abrupte de la condiţia materială a lucrurilor la proiecţia lor în imaginar. Iubitor de asocieri contrastante, tînărul artist se amuză alăturînd, ca în grupajul de *Recipiente*, unui leit-motiv ordonator (capacul neted şi delicat) o suită de variaţiuni informale (corpurile recipientelor). Alteori, *(Forme vegetale)* studiază, serial, relaţia dintre un « conţinut » ce invocă neliniştea creşterii organice, şi un înveliş geometrizat, care protejează sau îngrădeşte. Inventiv şi subtil, Vasile Lihor-Laza este un mînuitor al metaforei obiectuale, atent la misterul demitentei cromatice şi al semitonurilor afective.

valerian — ţopa galeriile de artă « ştefan luchian », botoşani



https://biblioteca-digitala.ro

premiile uniunii artiștilor plastici pe anul 1984

Marele premiu: VASILE KAZAR; Premiul special: MARGARETA STERIAN; Pictura: ION SĂLIȘTEANU; Sculptura: NECULAI PĂDURARU; Grafica: IMRE BAASZ; Arta decorativă: MONICA FLĂMÂND, DIONISIE POPA; Critica: MIRCEA GROZDEA; Scenografia: ROMULUS FENEȘ; Design: DOINA LEVINȚA; Arta monumentală: ION BITZAN, VLADIMIR SETRAN; Premiul tineretului: ION SUMEDREA; Premiul criticii: MARCEL CHIRNOAGĂ; Premiul revistei « Arta »: IULIA ONIȚĂ; Premiul pentru creatorii populari: ANUȚA POP AOSULUI — Săpînța, CONSTANTIN NUȚU — Slatina

https://biblioteca-digitala.ro

«pegas între meduză și perseu»

theodor redlow

Intitulîndu-și astfel două volume de studii, articole și eseuri, alese dintre cele elaborate și (unele) publicate în aproape o jumătate de veac de activitate teoretică și publicistică, Ion Frunzetti avea în vedere o funcție esențială a artei: aceea ce a reușit «să canalizeze magmele vulcanice ale sufletului, iraționalul lui, spre erupție în clara lume solară a formelor, sugestive de noi posibilități constructive ale universului uman». Ele erau gîndite doar ca un început în munca de formulare definitivă a unei vaste opere teoretice, risipită de-a lungul anilor în publicistică, la cursurile ținute în cadrul învățămîntului superior de artă, în prelegeri de popularizare și în numeroase discursuri de exercitare directă a actului critic — un început ce ar fi urmat să deschidă drum publicării unei istorii a criticii de artă și unei teorii a criticii de artă, a unui tratat de estetică, alături de mai multe volume aflate în lucru sau în proiect și dedicate diferitelor momente semnificative din cultura artistică românească și străină, precum și preocupărilor mai generale de filosofia și de istoria culturii. Ion Frunzetti deschisese șantier pentru toate aceste cărți și le-ar fi adăugat, ca o contribuție de seamă, la edificiul culturii naționale, dacă moartea nu i-ar fi curmat prematur torentul creativității, lovindu-l nu la mult timp după ce scrisese, în cuvîntul introductiv la cartea apărută post mortem la Editura Meridiane, următoarele: «Sentimentalismul à rebours, dorul de o etapă finală mai senină, mai echilibrată și mai vrednică de spus altora decît frămîntata trecere prin timp, vreme de aproape 25 000 de zile, a celui care, la 19 ani, nu cerea decît încă 7 ca să-și scrie opera, îl bîntuie și acum, iar cei 7 ani îi așteaptă încă. . .».

Primul dintre volumele pe care le recenzăm, intitulat «*Gîlceava și împăcarea văzului cu lumea*», cuprinde teoretizări asupra naturii și rosturilor artelor, asupra unității lor subiacente și modului felurit în care ele exprimă lăuntrul omenesc, iar cel de-al doilea, «Formă și semn», a fost scris în urmă cu peste 40 de ani, în timpul războiului, fiind încă de pe atunci destinat tiparului. Apariția lor simultană este natură să ateste o *continuitate* de profunzime în gîndirea estetică și critică a celui care constata el însuși, cu bucurie, că este «bine campat într-o durată lăuntrică al cărei caracter de continuitate domină fluctuațiile de gust și preferințele inerente vîrstelor succesive, determinate desigur de mai mulți factori, dar nezdruncinînd temeliile unei vetre sufletești ce să vădesc clădite, ca plan și ca elevație deopotrivă, încă din studenția propriu-zisă, care de fapt, pentru un cercetător de sine și de lume, nu ia sfîrșit niciodată».

Asupra pilonilor teoretici și temeliilor de vatră sufletească ce asigură consecvența cu sine însuși a unei modalități de filosofare asupra artei, exercitată și neîncetat aprofundată de-a lungul anilor unei perpetue studenții, ne propunem să stăruim în rîndurile ce urmează.

Gîndirea estetică a lui Ion Frunzetti pune în corelație transferul empatic al lui Theodor Lipps, simbolismul evocator al lui Johannes Volkelt și vitalismul lui Jean-Marie Guyau cu teoria configuraționistă a purei vizibilități, dezvoltată de Konrad Fiedler, Heinrich Wölfflin, Lionelo Venturi și alții, precum și cu sistematizările mai noi, operate de pe poziții psihologice și antropologice, susținînd cu consecvență teza potrivit căreia estetticul este rezultatul *raportării adecvate a omului la lume*, iar a vedea estetic înseamnă a da fiecărui act optic *sensul globalului cosmic*. Privită din această perspectivă, opera de artă apare ca o conservă de materie sau energie mentală și afectivă, al cărei conținut, deversîndu-se în eul profund al consumatorului-receptor, îl «înnomenește» pe acesta și îl dezmărginește, prin faptul că îi identifică sensibilitatea, restrînsă altminteri în granițele ființei corporale, cu infinita natură, «uriaș fremătătoare. și diversă, dar unitar structurată», justificîndu-l și pe el — consumatorul-receptor de artă — ca parte a ei. Și nu numai atît: «artele plastice ne propun obiecte spațiale revelatoare și de altceva decît de orizonturile lumii externe: sînt scări spre cerurile din adîncurile proprii sau spre străfundurile de mîl care se cere dragat». Potrivit teoriei «Einfühlung», vedem lumea, iar lumea ne pătrunde și ne modifică, determinîndu-ne să o reproducem înlăuntrul nostru, după cum, la rîndul ei, și subiectivitatea umană se proiectează asupra văzutului întreg, inundîndu-l. Structurile văzute, configurațiile spațiale sînt așadar modele obiective de modificare subiectivă, de restructurare a lăuntrului nostru, și prin aceasta spațiul, exterior nouă, devine *timp interior*. «Pe asta se întemeiază întreaga poezie a imaginii artistice: pe existența unor corespondențe între formele, volumul și culorile obiectelor ce ocupă spațiul nostru ambiant, cîmpul nostru vizual, real sau virtual (reprodus), pe de o parte, și reacțiile mele afective stîrnite ne varietur de re-cunoașterea lor ca aparținînd unor clase de existențe prielnice sau nefavorabile, mereu sau doar cîndva, propriei mele istorii lăuntrice, adîncurilor mele panice.»

Așa se explică de ce receptarea estetică este *verticală*, deținînd *vertexul* psihismului nostru, căruia i se impune imperativ: «posesiunea instantanee a lumii, sentiment ce se instaurează în vertexul vieții noastre sufletești, prin plăcerea estetică, la care au contribuit mai multe simțuri, ne dă conștiința halucinantă a plenitudinii trăirii noastre».

Ion Frunzetti a susținut, în mai multe din studiile sale, că problematica și implicațiile artei contemporane nu pot fi înțelese cum se cuvine fără o raportare la întreaga istorie a artei și în special la roadele creativității umane genuine — la așa-numita artă primitivă, care cristaliza viziunile de lume și de viață fie în imagini *fizioplastice*, fie în imagini *ideoplastice*. «În faza statornicirii lor (scrie el într-un studiu în care-și propune să releve dualitatea izvoarelor folclorice ale artei românești actuale), cînd mijloacele de viețuire și le așteaptă de la roadele pămîntului cultivat, oamenii deveniți agrarieni pierd tot mai mult din vivacitatea senzorială, ca și din gustul pentru observația concretului și pentru nararea evenimentelor vieții (. . .) și cîștigă — în schimbul declinului imaginii fizioplastice, reproducătoare a naturii — o nouă capacitate: aceea de a figura imaginarul nevăzut, ne-naturalul, miraculosul posibil sau noumenalul, încercînd să exprime, prin ideograme abstracte, prin scheme imaginistice noi, create anume pentru asta, forțele ce prezidează la obținerea recoltelor bogate, sau să conjure apotropaic forțele ce nu-s prielnice vegetației și să le combată». Țăranul satelor românești de munte se dovedește însă a fi și un agrarian imaginativ înclinat spre filosofare, și un păstor cu plurisenzorialitate vie și tinzînd spre păstrarea «stufoșeniei simili-copilărești a impresiilor», imaginile ideoplastice și cele fizioplastice fiind astfel înglobate sintetic de arta populară românească. Mergînd mai departe pe firul unor asemenea considerații, eseistul constată și definește trăsăturile proprii, inconfundabile, ale artei românești dintotdeauna, fie ea folclorică sau cultă: investirea realității imediate cu sensul noumenalului, al esențelor eterne; legarea de concret, prin perfecta integrare în natură, dar nu și dominarea de către concret, prin submerjarea spiritului creator de către vîltorile baroce ale unei senzorialități fără legitate implicită.

Aceleași preocupări pentru definirea specificului național reprezintă și încununarea unui studiu asupra clasicilor picturii românești: «nevoia de sinteză se rezolvă în sinteză picturală, iar picturalitatea înseamnă sentiment, putere afectivă de unificare a datelor unei polarități, printr-un Eros care șterge hotarele individuale». În acest fel, Grigorescu restabilește pictural armonia universală a lumii, contopindu-i elementele înlăuntrul aceleiași învăluitoare duioșii luminos exprimate; Andreescu unifică totul sub semnul unei mistuitoare tristeți, într-o viziune de naufragiu terestru, dînd impresia de teroare a respirației încetinite, a sufocării; Luchian traduce armonia universală prin explozia unei frenetice bucurii de viață, pulsînd incandescent în culoare, ca mijloc de realizare-exprimare a sintezei emoționale.

Plurisenzorialitatea vie a oamenilor cu ocupații vînătorești sau păstorești, despre care a fost vorba în caracterizările asupra artei populare, Ion Frunzetti o numește «neotenie», cu un termen preluat de la filosoful francez Jacques Ménétrier. Această neotenie desemnează persistența formelor infantile ale personalității, ca o barbarie genuină care e zestrea dintotdeauna a omului, acum doar a geniului. Cultivarea atitudinii estetice ar avea tocmai menirea de a-l ajuta pe omul contemporan să depășească destinul reificării impuse prin comportamente prefabricate și să regăsească sîmburele incandescent al ființei sale vii. Scriind despre tensiunile lucide care structurează și dinamizează arta contemporană, Ion Frunzetti nota cu ironie amară: «Maimuța pe pluta naufragiaților se poate amuza să verse apa ori să arunce proviziile în mare, ca să facă «plici»! Este oare «artistic» acest «plici»? Nu, moderni nu sînt decît cei solidari cu problemele erei moderne. Cei care au înțeles că fericirea căutată în afara solidarității este și ilicită, și se zădărnicește singură prin lipsa temeliei ei sociale și istorice. Morala lui «to be happy» în actul artistic este artisticitatea pliciului maimuței de pe plută. «A fi fericit» prin artă înseamnă «a face fericit» pe cel care-o receptează. Fără funcționalitatea socială, fără finalitate specifică, arta devine un trist joc evazionist al unor impulsuri depășite de temperamental nedominat». Într-o asemenea viziune, artei moderne nu-i poate reveni altă misiune decît aceea a *recuperării omenescului din om*, a dezvoltării unei umanități ferite de alienare: «Pe picior de pace cu un univers înțeles și integrat, omul a cărui dezvoltare plurisenzorială s-a făcut la nivelul spiritului, prin artă, știe să iubească oamenii și lumea, prin ceea ce merită ei și ea să fie iubiți(. . .)»

https://biblioteca-digitala.ro

vitrina cărții

călin dan

Olga Bușneag — Natalia Dumitrescu / Alexandru Istrati, Meridiane, 1985. « Natalia Dumitrescu ar putea fi inclusă, alături de Calder, Soto, Schoeffer, printre « animatorii ludici » ai cetății, printre programatorii unei noi și mai umane ambianțe în inima orașului de beton. » Editura Meridiane acordă omagiile sale acestor doi artiști care, făcîndu-și prima ucenicie în România, și-au cucerit personalitatea în atmosfera contradictorie a Parisului postbelic (« o viziune tragică exprimată în nonfigurativ » — așa vede Eugen Ionescu pictura lui Al. Istrati). Evoluînd de la un stil cuminte către imagini mai curajoase și tehnici mai dezinvolte (în special artista, ce pare a-și fi găsit un model în Sonia Delaunay), soții Istrati rămîn pentru noi însoțitorii ultimilor ani ai lui Constantin Brâncuși.

Negoiță Lăptoiu — Romul Ladea, Meridiane, 1985. Artistul inventă un specific al sculpturii autohtone pe filiera expresionismului german (lecția lui Bourdelle o folosește doar la nudurile feminine), și crează astfel un panteon al figurilor tipice (de la mitologie la actualitate, de la țăran la oameni de cultură, de la figuri istorice la chipuri anonime). Pentru o cultură fără tradiție a figurativului tridimensional, Ladea este un extraordinar exemplu de recuperare. Tehnica lui mai e încă discutată, dar mai puțin importă dacă artistul și-a cioplit el însuși lucrările în lemn: cu un simț al necesității stilistice depășind orice calcul al inteligenței, Romul Ladea și-a gîndit întreaga operă cu o materialitate organică, cu o densitate a suprafețelor echivalînd deopotrivă perenitatea liticului și vibrația biologicului. O tehnică de modelare aparte, asemănătoare celei a lui Barlach, duce către refacerea senzației de arhaitate. « Nu forțînd arhaizarea prin implicare hibridă a vreunui element etnografic, nici afiliindu-se spectacular modernității », Romul Ladea apare în textul lui Negoiță Lăptoiu așezat în peisajul agitat al Transilvaniei inter și postbelice.

Mihai Gramatopol — Portretul roman în România, Meridiane, 1985. (Curente și sinteze). Un fel de studiu detectivistic, nu lipsit de palpitul surprizelor și cu o destul de sprintenă evitare a anostelii demonstrației întîlnim în această carte ce are ca scop imediat identificarea unui fond important de portrete romane tîrzii, găsite prin săpături pe teritoriul nostru, iar ca scop mai larg, discutarea unei problematici a portretisticii romane, în special a celei provinciale.

Paul Rezeanu — Muzeul de Artă din Craiova, Meridiane, 1985. În frumoasa arhitectură desăvîrșită în 1907, după planurile lui Paul Gottereau, se află o bogată colecție de pictură și sculptură. De la Petre Alexandrescu, Walstein, Tattarescu, Aman, pînă la Luchian, Pallady, Eustațiu Stoenescu; de la Brâncuși și Țuculescu, pînă la anonimi flamanzi de secol XVII, trecînd prin Bouguereau și Monticelli, Muzeul oferă un eșantion de istorie a artei românești și universale. Textul lui Paul Rezeanu este, în această direcție, un util îndrumător.

Marin Mihblache — Oscar Han, Meridiane, 1985. Portretist sintetic (Ionel Teodoreanu, Iorga, Claudia Milian, Tonitza) și autor de monumente (Eminescu, Brâncoveanu, Kogălniceanu, Ștefan cel Mare), membru al Grupului celor patru, Han a impus o viziune sculpturală proprie, în care exacerbarea volumetrică dă un efect decorativ și totodată de forță sintetică. Micul text monografic nu uită să pomenească de caracterul dificil al artistului, devenit proverbial.

arta parietală contemporană între întrebări și încercări de răspunsuri

vasile drăguț

Din inițiativa și sub organizarea Uniunii Artiștilor Plastici din R.P. Ungară (MIKSE), în zilele de 14—16 octombrie 1985 s-au desfășurat la Tengelic lucrările unei reuniuni internaționale avînd ca temă *Arta murală ca modalitate de umanizare a spațiului urban.*

Situată în mijlocul unei tandre păduri de cîmpie, asupra căreia toamna își aruncase mantia multicoloră, clădirea multifuncțională — hotel, restaurant, săli de conferințe — care a găzduit reuniunea, a oferit excelente condiții pentru stabilirea unei atmosfere de sinceră colaborare între participanți, schimbul de opinii fiind stimulat de acea specială stare de confort spiritual pe care il asigură calda ospitalitate. Și cred că tocmai discuțiile prelungite liber și nonșalant pînă seara tîrziu, în afara programului oficial de ședințe, au fost cea mai convingătoare dovadă că atît tema generală cît și comunicările prezentate s-au aflat în atenția celor peste șasezeci de artiști plastici, istorici de artă și arhitecți veniți la Tengelic.

Cu prilejul deschiderii reuniunii, președintele MIKSZ, sculptorul Kiss Istvan a subliniat importanța schimburilor internaționale de idei în legătură cu o temă de interes vital pentru habitatul uman, cum este remodelarea artistică a cadrului arhitectonic cu ajutorul decorației parietale. Dar, așa cum aveau să demonstreze comunicările și discuțiile pe care ele le-au proiejuit, problema nu este deloc simplă, iar soluțiile pot fi multiple. În primul rînd, așa cum corect a remarcat Pusztai Gabriela, se cer a fi clarificate aspectele terminologice, pentru că nu este indiferent dacă se spune *artă monumentală, parietală* sau *decorativă*. Mai angajant, pentru că exprimă și o importantă valență artistică, termenul de *monumental* pare mai convingător decît cel de *parietal*, în timp ce termenul *decorativ* pare să implice o prea evidentă notă de ocazional.

Este evident că dacă se ține seama de faptul subliniat de Andrei Vațnieţov și anume că spațiul arhitectonic are el însuși calitatea de substanță plastică, prima treaptă pentru circumscrierea problemei privește clarificarea raportului dintre arta parietală și construcție, altfel zis raportul dintre arhitect și artistul plastic. Din nefericire, așa cum s-a observat de mai multe ori pe parcursul reuniunii, nu numai că adeseori arhitecții proiectanți neglijează necesitatea integrării operelor de artă în spațiul construit, dar apar și situații cînd suprafețele sau locurile destinate acestor lucrări se dovedesc inadecvate, antrenînd riscul eșecului. Așa cum noi înșine am încercat să accentuăm, simpla împrejurare că la sfîrșitul secolului XX se simte nevoia analizării condiției artei parietale este o dovadă că avem de a face cu o stare de nemulțumire, ca să nu-i spunem de criză, și că raportul arhitectură-plastică murală este departe de fi satisfăcător. Dar, din nefericire, parcă pentru a scoate și mai bine în evidență această stare de fapt, la Tengelic au fost prea puțini arhitecți (și numai din Ungaria) astfel că nu s-a putut stabili un colocviu între principalele părți interesate. Regretul este cu atît mai justificat cu cît contribuțiile participanților au fost bogate în substanță teoretică și ar fi putut contribui la o temeinică circumscriere și clarificare a problemelor.

Din comunicările prezentate de Stella Bazaziant, Romas Dolinkjavicius, Ludmila Peterajova, și Toma Varbanov, a rezultat că în numeroase cazuri colaborarea dintre arhitecți și artiștii plastici este corespunzătoare, uneori ea reușind să se instituie chiar din faza de proiectare. În mod special, vorbind despre decorația murală a unor clădiri de teatru din U.R.S.S., Stella Bazaziant a insistat asupra ideii că tot ceea ce se realizează în spațiul unui teatru trebuie să participe la potențarea ambianței de spectacol, această temă fiind urmărită de către artiștii sovietici cu fiecare prilej.

Dar, așa cum s-a putut desprinde din alte comunicări ca și din discuțiile libere care au avut loc, simpla enumerare a succeselor nu trebuie să inducă în eroare, creînd falsa impresie a problemelor rezolvate, mai util este să se analizeze nereușitele și cauzele care le-au generat. În acest cadru de preocupări, a fost revelatoare comunicarea lui Bruno Flierl. Domnia-sa a început prin a evoca perioada anilor 1960—1970 cînd în diverse orașe ale Germaniei democrate — la Halle, la Karlmarxstadt, la Erfurt — au fost realizate uriașe compoziții propagandistice de tipul Bildwand executate în majolica, mozaic, etc. Ulterior s-a observat însă că asemenea panouri gigant obosesc și nu-și ating scopul. Pe de altă parte, în ultimul timp, numeroase sînt orașele în care a apărut — ca o manifestare spontană — practica decorării fațadelor cu picturi naive, deseori realizate de copii, dar și de adulți. Au fost pictate balcoanele și pereții blocurilor de locuințe, au fost pictate intrările în școli sau anexele utilitare din ambianța spațiilor de locuit (garaje, posturi trafo, etc). Diapozitivele cu care Bruno Flierl și-a susținut comunicarea erau concludente: nesatisfăcuți de formele unei arhitecturi industrializate, lipsită de personalitate, locuitorii orașelor reacționează încercînd, chiar cu riscul alunecării în kitsch, să creeze un cadru de locuit cu valențe artistice. Se poate afirma că această comunicare a fost cea mai concludentă legitimare a temei supuse în discuție dereuniune a de la Tengelic: *este nevoie ca arta monumentală să umanizeze spațiul urban.* În completare la cele arătate se cere adăugată constatarea că fenomenul picturilor spontane nu a apărut decît în unele noi cartiere, niciodată în centrele istorice ale vechilor orașe în a căror ambianță exigențele estetice ale locuitorilor sînt satisfăcute.

La rîndul său, Andreas Lorensen, ocupîndu-se de Rostock și de cîteva orașe din nordul D.D.R., a demonstrat în primul rînd necesitatea ca așezările umane, chiar și în condițiile modernizării urbane, să-și păstreze personalitatea și specificul regional. Insistînd asupra importanței străzii ca factor ordonator al habitatului urban, ca regulator spontan al relațiilor interumane, vorbitorul a arătat că în condițiile unei străzi cu structură clară, lucrările de artă monumentală se cheamă singure și se instalează firesc în spațiu. Dimpotrivă compozițiile urbane libere, cu aspect de dormitoare-parc, tulbură ritmurile diurne ale colectivității și afectează calitatea relațiilor dintre locuitori. În spațiile unor asemenea compoziții cu caracter aleatoriu, lucrările de artă monumentală par ele însele accidentale, puterea lor de comunicare fiind grav diminuată.

În această perspectivă a problematicii habitatului uman, mi s-a părut deosebit de utilă și interesantă comunicarea prezentată de Barna Gabor. Pornind de la ideea fundamentală că o localitate este expresia vie a unei comunități — cu trecut, prezent și viitor —, vorbitorul a subliniat adevărul că un cartier (sau un oraș) nou este principial o aventură cu multe riscuri de nereușită. Pentru evitarea riscurilor este necesară o prealabilă evaluare a tuturor factorilor care pot contribui la determinarea mediului, cu implicarea arhitecților, constructorilor și artiștilor. Dar, dacă se are în vedere rolul colectivității umane, nu trebuie să se piardă din atenție aspectele de ordin sociologic, or, tocmai această latură a problemei a fost în general neglijată atît în practica proiectării cît și în discuțiile de la Tengelic. O interesantă încercare de lărgire a orizontului a propus Kleineisel Janos care a prezentat o lungă și variată suită de diapozitive în intenția de a demonstra diversitatea tipologică a oamenilor, diversitate determinată de rase, zone geografice, arii culturale etc. Foarte incitantă prin bogăția materialului vizual, comunicarea nu a depășit însă treapta unei puneri în temă, pentru că autorul s-a ferit să abordeze fondul teoretic al faptelor de viață surprinse în imagini.

În planul analizelor de idei deosebit de fructuoasă mi s-a părut contribuția pictorului Fajo Janos care a avut meritul să accentueze funcțiile sociale și chiar vitale ale artei. Pornind de la teza că tot ceea ce cade sub incidența ochiului trebuie controlat din punct de vedere estetic, vorbitorul a subliniat faptul capital: *oamenii cu dreptul la un mediu corespunzător*, iar un asemenea mediu nu rezultă din acumulare ci din calitate efectivă, știind că în lumea calității 1 poate fi mai mult decît 2. Denunțînd fuga după modă care poate genera superficialitatea, pictorul Fajo a făcut o solidă pledoarie în favoarea profesionalismului și pentru apărarea tradiției ca expresie a reprezentativului. El a arătat că proiectarea urbană ignoră adesea funcțiile sociale ale culorilor și, mai grav, relația firească om-habitat, din care cauză forțarea urbanizării amenință valențele umane ale habitatului.

https://biblioteca-digitala.ro

În ceea ce ne privește am încercat să punem în evidență semnificația faptului că la sfîrșitul secolului XX se mai simte nevoia discutării rostului social al artei murale, arătînd că la mijloc se ascunde o relație critică dintre autorii clădirilor și artiștii monumentaliști. Denunțînd procesul de depersonalizare a arhitecturii, prin renunțare la tradiție și la armonizare cu ambianța istorică, autorul prezentelor rînduri a încercat să nuanțeze teza că, înainte de a fi o problemă de ordin tehnic și artistic, relația dintre arhitectură și parietal este o problemă de atitudine. Dacă realizatorii unei clădiri — înțeleasă în totalitatea sa ca o formă arhitectonică și zestre artistică — vor fi de la început convinși despre rosturile sociale, profund umane, ale operei lor și vor colabora sub semnul unei dăruiri generoase pentru viață sînt șanse de reușită. Dacă nu, vom fi pîndiți de convențional și chiar de urît.

Discuțiile care au avut loc în cadrul reuniunii de la Tengelic au fost incitante, multe intervenții fiind de natură să îmbogățească recolta de idei utile. Mai mulți participanți (Jurcsek Ferenc, Fabók, Toma Varbanov) s-au oprit asupra problemelor implicate de terminologie, subliniindu-se, între altele, că deseori se uită că din arta monumentală cu caracter mural face parte și sculptura. Pe de altă parte se pierde din vedere, așa cum în mod justificat au remarcat Fuchs György și Pinter Katalin, că nu doar arta monumentală contribuie la umanizarea ambianței locuite. Zadarnic se construiesc edificii frumoase, eventual bine dotate cu artă murală, dacă mobilierul, covoarele, perdelele etc. sînt urîte. Este evident că alături de arhitecți și plasticieni de calitate trebuie să se afle și designeri bine pregătiți, capabili să contribuie la fericita organizare a ansamblului. Deosebit de ascuțită a fost intervenția istoricului de artă Dr. Lang Sándor care a introdus în discuție chestiunea libertății de creație. Amintind că există numeroase opere valoroase, chiar dacă tema a fost impusă artistului (a fost citat exemplul lui Domanovszki la Dunaujvaros), vorbitorul a denunțat cazurile cînd, în pofida unei libertăți depline, realizările nu au dat satisfacție. Cu alte cuvinte, dincolo de talent, la mijloc este angajată atitudinea creatorului, gradul asumat de responsabilitate. Pentru că, în definitiv, arta murală, ea singură, nu poate salva programul de umanizare a construcțiilor, dar în măsura în care artistul va ști să colaboreze cu arhitectul, chiar din faza de proiectare, scopul propus poate fi atins. Știind că în Ungaria au fost realizate, după 1957, nu mai puțin de 6300 opere de artă monumentală se poate înțelege grija pe care statul socialist maghiar o acordă acestui gen de artă cu profundă implicare socială.

Tema responsabilității a fost reluată în cuvinte foarte grave de către Andrei Vațnețov care a insistat asupra ideii că libertatea de creație nu-l absolvă pe artist de răspundere, ci dimpotrivă, și doar diletanții nu pot fi responsabili. Prin datul vocației sale, artistul trebuie să-i slujească pe oameni, fiindu-le dator cu frumusețea pe care aceștia o așteaptă de la el.

Căutind un răspuns la problemele puse în discuție Horvath János și Tamas Ervi nau încercat să demonstreze rolul de conceptor general care le revine arhitecților și necesitatea unei mai strînse colaborări dintre arhitecți și artiști. Principial de acord cu această părere, trebuie să remarc, cu regret, că în prezent numeroși arhitecți în lume nu dispun de pregătirea corespunzătoare pentru a asigura sinteză artelor, fiind necesară o temeinică reciclare profesională. În orice caz trebuie salutată propunerea organizării periodice a unor întîlniri ca cea de la Tengelic, avantajele în plan teoretic și al relațiilor umane fiind notabile.

Este exact ceea ce a reținut în concluziile reuniunii președintele Kiss István care a invitat la un efort lucid pentru depășirea din mers a erorilor făcute de noul urbanism care, nu odată, a considerat doar cantitatea nu și calitatea habitatului. Constatînd că în raport cu sporul populației urbane procentul operelor de artă a scăzut îngrijorător, președintele Kiss István a invitat la o mai strînsă colaborare între artiști și arhitecți tocmai pentru ca orașele viitorului să fie pe măsura nevoii de frumusețe.

În încheierea acestor rînduri, socot potrivit să evoc momentul de emoție produs de intervenția pictorului Vecseisi Sándor: « Într-un monument frumos simți nevoia să îngenunchezi; deci adevărul există prin artă și pentru cunoașterea acestui adevăr merită să cutreieri lumea pe jos ».

Kiss Istvan: Arta murală ca modalitate de umanizare a spațiului urban; Pusztai Gabriella: Situația, rolul și importanța artei noastre murale; Andrei Vațnețov: Concepția despre spațiu a arhitecturii și a picturii; Romasz Dolinciavicius: Interiorul modern în lumina experienței pictorilor lituanieni;
Stela Bazazianț: Clădirea de teatru, ca ansamblu modern arhitectonico-artistic; Kleineisel Janos: Despre vizualitatea mediului înconjurător; Barna Gábor: Procesul creației — colaborare; Bruno Flierl: Fresca în mediul urban; Andreas Lorensen: Dezvoltarea artelor legată de arhitectură în zona Mării Baltice; Ludmila Peteraiova: Aplicarea artelor monumentale și decorative în interiorul contemporan;
Au mai ținut comunicări Nemcsics Antal și Toma Varbanov, Damian Nikovlov.

meridiane

călin dan

Trei manifestări ce se sprijină reciproc la Biblioteca publică de informare (D.p.i.) din cadrul Centrului Georges Pompidou:

1. Expoziția LIZIBIL/ILIZIBIL. Pune problema receptării inocente a alfabetului, care ne *spune* doar atît cît putem *vedea* din el, operație executată, evident, la nivelul subconștientului. Valoarea fonetică a literelor, efortul verbal la care ele ne obligă, deturnează atenția de la comunicarea vizuală care există și trebuie, la anumite nivele, recuperată. Gîndirea vizuală, ca și limbajul oral, are un profund caracter comunitar, exprimă un consens social. Formele de litere care se succed de-a-lungul istoriei scriiturii constituie tot atîția indici de putere — de la nivelul individual la cel politic. Litera este martorul și expresia sintetică a unei societăți, a valorilor sale dominante.

Pe măsură ce interesul pentru plasticitatea scriiturii crește, primejdia ocultării textului crește și ea. Granița dintre lizibil și ilizibil se află acolo unde designul și imaginația își dispută căile de abordare a mesajului. Poezia « tipografică » (născută în avangardele rusă și italiană de la începutul secolului), la logogramele lui Dotremont și la poezia concretă, ilizibiul, înțeles ca refuz al expresiei literare în interiorul literaturii, devine o zonă intermediară între arte / căi de exprimare artistică.

2. Imaginea cuvintelor. Expoziție de graphic-design, marcînd mutația produsă de la dictatura textului asupra compoziției vizuale către dominația imaginii ce ajunge să transfigureze textul, înglobîndu-l ca anexă organică. Concurența mediilor de informare vizuală obligă textul să iasă din inerția sa bine desenată pentru a căpăta expresivitatea tipică artelor vizuale. Textul devine imagine, rămînînd totuși un indicator de circulație în cîmpul percepției. Și aici își face loc o estetică « marginală », ca reacție la limbajele informaționale, la standardizarea comunicării, etc.

3. Cartea de artist. Nici container informativ, nici album de reproduceri, cartea de artist, operă în sine (cu tot egoismul și cu toată deschiderea pe care o implică sintagma) s-a născut odată cu avangardele anilor '60. Mișcările cele mai diverse (minimalism, arte povera, pop art, conceptualism) au cedat farmecelor acestui gen ambiguu. În expoziție, lucrări de Claes Oldenburg, Carl André, Joseph Kosuth, Dieter Roth și alții.

Tot la Centrul Pompidou, prima proiecție în afara Japoniei a filmului RAN (Haos) de Akira Kuroshawa. Clădirea, devenită un simplu practicabil, dispare ca orice mașinărie de teatru în spatele ecranului gigantic. Peste 4000 de spectatori (așezați în piața a cărei pantă a fost de la început gîndită în vederea unor atare manifestări) au urmărit filmul înfățișînd povestea de o strălucire sumbră și de o violență extatică a unui Lear nipon (Hiderota) și a fiilor săi. O expoziție cuprinzînd desene de Kuroshawa și fotografii de platou completează evenimentul.

Video-clip. Procedeu publicitar, nouă media de comunicare vizuală, operă de artă, video-clip-ul ne interesează pentru virulența cu care a introdus o nouă estetică în civilizația acestui deceniu. Beneficiind de toate libertățile genului scurt, clip-ul răstoarnă convențiile în materie de: cromatică, scenografie, unghiuri de filmare, story, etc., deschizînd noi drumuri la nivelul percepției. De la dans și modă la cinema și muzică « stilul clip » acaparează mereu alte teritorii.

Moartea subită a lui Joseph Beuys are valoarea unei revelații: pentru ultima dată, acest « îndrumător de conștiințe » își asumă sarcina de a ne înfățișa o realitate ce se contura, neobservată, sub ochii noștri — avangardele anilor '60 au trecut treptat spre ariergarda aurită, cu cote bancare, depozite muzeale și firmă particulară. Vizionarii, snobii, afaceriștii abili, fanatici naivi sau calculați , care trăiau în umbra « titanilor » trec din nou în anonimat; treptat, justiția « imanentă » a istoriei artelor își va spune cuvîntul. Și totuși Beuys poate fi, cred de pe acum, considerat, alături de Duchamp, singurul adept al unei avangarde continue, singurul luptător din generația sa, contra unei osificări a personalității ce nu a ocolit pe un Warhol, Rauschenberg și alții. Îl desparte de francez o adumbrire a zonei ironice și o acceptare a bursei de artă (care l-a « prețuit » cu generozitate); dar obstinația demolării esteticilor acceptate, permanentul recurs la inteligență pentru construirea / transmiterea / perceperea șaradei artistice, dovedesc un mecanism spiritual tipic duchampian. Apoi, tipul de umor al unui artist rhenan, născut pe aceleași « meleaguri neospitaliere » cu Bosch și Breughel, nu poate fi decît cu totul special și misterios. Cît despre tentațiile pecuniare, Beuys părea să le accepte cu un fatalism foarte al său, neputînd fi acuzat de angajarea unei « industrii » personale, precum Christo, Warhol și atîția alții.

Beuys a fost o personalitate de tip charismatic. O minimă aventură individuală, doar parțial verificabilă (pilot în Luft-Waffe, se prăbușește în stepa transcaucaziană și e salvat de tătarii care îi vindecă degerăturile învelindu-l în pîslă și seu de oaie), o codificare extrem de personală a realității germane postbelice (caracterizată prin explozie economică, industrializare, consum, cultul bunăstării) duc la stabilirea unei originale resemantizări a realității simbolice: marile depozitări de plăci din cupru, fontă, grafit = colectoare, pile de energie spirituală; construcții din seu și pîslă = acte de protecție, tămăduire; pompa de miere = circuitul sanguin al societății; animalul mort (de obicei iepure) = contrazicerea « rațiunii încăpățînate » a omului, etc. Simplismul acestor codificări e rebarbativ ca și ambientele construite de Beuys. Noua estetică a urîtului, și o antiestetică, folosind motoare, lanterne, lingouri, căzi de baie murdare, becuri de 20 W, totul într-o conexiune enigmistică. Singurul element animator și dătător de soluții — personalitatea magnetică a autorului. Beuys avea o inteligență hipnotică, pe care a valorificat-o magistral în numeroase acțiuni, dintre care cea mai tulburătoare rămîne, fără îndoială, « Noutăți despre coiot » (New York, 1979). Acum, cînd figura de Pierrot tragic a lui Beuys nu va mai obseda publicul vernisajelor și copertele revistelor, încadrarea în mișcări ca minimalism, arte povera, ecologism apare evidentă. Originalitatea absolută nu există în artă, iar poza solitară pe care și-a compus-o profesorul de la Düsseldorf era doar una dintre tacticile sale metaartistice. Meritul superior al celui care a înființat « Universitatea liberă internațională » (bazată pe teoria că oricine poate fi artist) rămîne, pînă la o analiză ulterioară, cel de a fi sesizat singurătatea artei în contextul societății actuale. « E nevoie ca publicul să-și schimbe raportul cu arta de la pasiv la activ. Aceasta e cheia de înțelegere a muncii mele. »

Numărînd printre participanți nume ca: Aleschinsky, Sandro Chia, Christo, Kounellis, Arnulf Rainer, Tamayo, Tàpies, Titus — Carmel, Warhol, — Trienala internațională de gravură originală din Granges — Elveția, (aflată la a zecea ediție) pare să fie una dintre cele mai prestigioase manifestări de acest tip, în Europa și nu numai. Din argumentul juriului se desprind cîteva concluzii interesante pentru optica actuală față de producția grafică (și artistică în general): a. gravura trebuie să lupte împotriva tirajelor de masă lansate de avangarda anilor '60 pentru a-și apăra prestigiul de artă originală și pentru a putea exploata rafinamente de tehnică și procedură; nu se recunoaște de către juriu interesul material al unei atare tendințe; b. rafinamentul tehnic nu e o garanție în sine, artisticitatea fiind conferită de caracterul viziunii (cele cinci premii acordate sprijină teza dovedind totodată pasiunea pentru numele sonore — Tamayo, Tàpies, și pentru valorile expresioniste); c. juriul regretă invazia comics-urilor, a star-sistem-ului, care alienează vechile mitologii, punîndu-și speranțe în culturile extra-europene. După aceasta, recunoaște truda de a selecta din 637 lucrări prezentate de 183 artiști, numai 287, reprezentative pentru tendințele gravurii actuale. Printre acceptați se află și Dan Mihălțianu, cu lucrarea « Cîmp 1 », o abstracțiune minimalistă, detașîndu-se categoric de apetența pentru figurativ și neoexpresionism ce se observă la majoritatea participanților.

https://biblioteca-digitala.ro

calendar

Wilhelm FABINI — artist decorator
n. 29.02.1936 la Brașov. I.A.P. « Ion Andreescu— Cluj—Napoca, promoția 1963, clasa prof. Romul Ladea. Debut: 1963. 1971 — Diplomă de onoare la Bienala internațională de ceramică de artă de la Vallauris, Franța; 1976 — Medalie de aur la Concursul internațional de ceramică de artă de la Faenza, Italia.
Iosif KRIJANOVSKY — pictor
n. 16.02.1936 la Craiova. I.A.P. « Nicolae Grigorescu » București, clasa prof. Gh. Labin. Debut: 1964
Dumitru VERDEȘ — grafician
n. 15.02.1936 la Delureni (Vîlcea). I.A.P. « Nicolae Grigorescu » București, promoția 1968, clasa prof. Octav Grigorescu. Debut: 1962. 1971 — Premiul III și Medalie de bronz la I.B.A. — Leipzig, R.D.G.
Aurelia BELICINCU-HEINRICH — pictor
n. 27.02.1931 la Budești (Oltenița). I.A.P. « Nicolae Grigorescu » București, promoția 1956. Debut: 1956.
Gheorghe ADOC — grafician
n. 22.02.1926 la Socodor (Arad). I.A.P. « Nicolae Grigorescu » București, promoția 1953, clasa prof. M. H. Maxy. Debut: 1949. 1959 — Premiul U.A.P. pentru gravură; 1965 — Mențiune la I.B.A. — Leipzig, R.D.G.; 1981 — Premiul « Ion Andreescu » al Academiei R.S.R.; 1981 — Premiul I la Festivalul Național « Cîntarea României ».
Virgil ALMĂȘANU — pictor.
n. 28.02.1926 la Baccealia. I.A.P. « Nicolae Grigorescu » București (1946—1952). Debut: 1952. 1965— — Premiul « Ion Andreescu » al Academiei R.S.R.; 1968 — Premiul U.A.P. pentru pictură; 1978 — Premiul U.A.P. pentru artă monumentală; 1979 — Premiul I la Festivalul Național « Cîntarea României »; 1981 — Premiul I la Festivalul Național « Cîntarea României »; 1983 — Premiul « Omagiul lui Rafael » acordat de Academia Română din Roma.
Elena BRONITZKI — grafician
n. 27.02.1926 la București. Școala Populară de artă. Debut: 1958. 1970 — Premiul pentru gravură la Salonul internațional de artă de la Clermont-Ferrand, Franța
Mioara BUESCU — scenograf
n. 8.02.1926 la București. Debut: 1951.
Vasile CRIȘAN — pictor
n. 7.02.1926 la Blaj. I.A.P. « Ion Andreescu » Cluj Napoca, promoția 1957. Debut: 1957
Iosif MACSKASY — pictor
n. 15.02.1921 la Tg. Mureș. Debut: 1941.
Alexandra SLĂTINEANU — pictor
n. 3.02.1921 la București. Școala de arte
Șerfi ȘERBĂNESCU — pictor
n. 23.02.1921 la Tufești (Brăila). Academia de arte frumoase din București (1941—1946). Debut: 1946.
Ștefan TEODOREANU — pictor
n. 3.02.1921. Academia de arte frumoase din București (1940—1945) clasa prof. Camil Ressu. Debut: 1954.
Eleonora COSTESCU VARGA — critic
n. 20.02.1916 la București. Facultatea de litere și filosofie. Debut: 1940. 1978 — Premiul U.A.P. pentru critică.
Florica ANASTASESCU — pictor
n. 10.02.1904 la Medgidia. Școala de arte frumoase (1927). Debut: 1927.
Irina BUZEA
n. 20.02.1905 la Gimeș Făget (Bacău). Academia de arte frumoase din București. Debut: 1926.
Ion IRIMESCU — sculptor
n. 27.02.1903 la Preoțești (Suceava). Academia de arte frumoase din București (1924—1929) prof. Dimitrie Paciurea; bursă de studii la Fontenay-aux-Roses (1930—1932); studii la Grande Chaumiere cu Joseph Bernard (1932). Debut: 1928. 1954 și 1955 — Laureat al Premiului de Stat. 1977 — Premiul I la Festivalul Național « Cîntarea României »; 1979 — Premiul I la Festivalul Național « Cîntarea României »; 1981 — Marele Premiu al U.A.P.; 1981 — Premiul I la Festivalul Național « Cîntarea României »; 1983 — Premiul I la Festivalul Național « Cîntarea României »;

Dans ce numèro:

C'est l'atelier du plasticien — celui d'autrefois et celui d'aujourd'hui — qui constitue le thème sur lequel est axé le présent numéro de notre revue. L'éditorial **(Sous le signe de l'Année Internationale de la Paix,** p. 2) souligne le fait que « les plasticiens de la Roumanie socialiste . . .soutiennent avec ferveur l'appel du président de la République à la raison à la lucidité politique pour sauvegarder la vie et la tranquillité des peuples du monde entier. L'œuvre d'art crée dans le silence mystérieux de l'atelier témoignera toujours de cette aspiration.»

Mircea Grozdea **(L'Atelier — une réalisation de l'urbanisme contemporain**, p. 3) présente la situation concrète des ateliers d'artistes, leur développement et leur dotation durant les dernières 35 années sur tout le territoire de notre pays.

Pour le critique d'art Paul Petrescu (**L'Atelier,** p. 4) « Tout ce qui change dans ce monde qui est le nôtre passe par l'*Atelier* — depuis l'humble atelier situé dans une agglomération quelconque, où l'homo faber. . . porte à l'avant son destin en créant des objets qui forment le lien entre la nature et la culture, étant en même temps nature et culture, jusqu'à ce Parthénon de l'*Atelier*, qui me semble être celui de Brancusi, le seul atelier canonisé de par le monde, à proximité de ce grand temple de l'art et de la culture humaine du Centre Beaubourg.»

Dans son essai, Coriolan Babeți (**L'atelier, une « arche de l'alliance »,** p. 6) arrive à la conclusion suivante: « Aguilloné par le domaine des technologies modernes, par les expériences écologiques ou par la vocation de missionaire social, le créateur retourne toujours dans l'ambiance dénudée et recueillie de l'atelier, théâtre primordial où se joue « sans trêve et sans merci » le drame de la création. . . Arche de l'alliance de l'artiste avec sa raison d'exister, l'atelier est l'univers entrouvert de la genèse, univers qui récapitule maintenant sa propre histoire ».

Le foyer de Constantin Brâncuși
(Barbu Brezianu, p. 8)
Sous la rubrique « Les Archives Brâncuși», l'ample article de Barbu Brezianu, exégète bien connu de l'œuvre du sculpteur, se propose de reconstituer l'ambiance et l'atmosphère dans laquelle l'artiste a vécu depuis son arrivée à Paris, en 1904, jusqu'à sa mort. Dans ce but il s'appuie sur une série de documents photographiques, mais en premier lieu sur les témoignages absolument authentiques de nombreuses personnalités roumaines ou étrangères qui ont fréquenté son atelier — parmi lesquelles Milița Pătrașcu, Victor Brauner, Mac Constantinescu, Ion Vlasiu, Al. Istrati, Natalia Dumitrescu, Ion Vinea, Cella Delavrancea. Al. Philippide, Ilarie Voronca, Eugen Jebeleanu, G. Oprescu, Mircea Eliade, Petru Comarnescu, Scarlat Callimachi, Paul Morand, Man Ray, Marcel Mihalovici, Salvador Dali, Oscar Chelimsky, Carola Giedion Welcker, Dora Vallier, Michel Ragon. . .
Si au début, la pauvreté l'avait contraint à se contenter d'ateliers improvisés dans les chambres miséreuses où il logeait, à partir de 1916, Brancusi s'installe définitivement dans les ateliers de l'Impasse Ronsin où, bien plus tard, Dora Vallier aura l'impression de se « trouver dans une campagne très éloignée, chez un homme qui vivait près de la terre». Regroupant ces témoignages, l'auteur fait revivre tour à tour l'Impasse Ronsin — une zone paradoxalement rustique au cœur de Paris —, le jardin aux arbres fruitiers, envahi de fleurs et d'herbes sauvages et jonché de colonnes en bois, de blocs de pierre et de marbre à peine équarris, mais il s'attache surtout à évoquer le surprenant espace intérieur gardant la saveur d'une habitation paysanne de la Roumanie d'antan, et qu'il avait aménagé avec le savoir d'un véritable « metteur en scène, architecte et scénographe à la fois»; un espace où les œuvres savamment distribuées créaient une atmosphère inoubliable, exerçant une sorte de magie sur les visiteurs.
Cet unique « Atelier-musée» contenant ses « œuvres, ébauches, établis, outils, meubles. . .» fut légué par Brancusi à l'Etat Français, avec la disposition testamentaire d'être réconstitué « de préférence dans les locaux du Musée National d'Art Moderne». Inauguré le 20 mars 1962 par le Ministre des Affaires Culturelles André Malraux, l'atelier est une nouvelle fois réconstitué, quinze ans après, dans le cadre du Centre culturel « Georges Pompidou».

Les ateliers de Luchian
(Theodor Enescu, p. 13)
L'article solidement documenté de l'historien et critique d'art Theodor Enescu, chercheur avisé de l'œuvre de Ștefan Luchian (1868—1916), suit chronologiquement les pérégrinations du grand peintre roumain auquel les adversités de sa vie lui ont rarement donné la possibilité d'avoir un atelier adéquat pour travailler. Sont évoqués l'atelier parisien du temps de ses études (1893), ses ateliers bucarestois, celui de la rue Regală et celui de sa villa de la Chaussée Kiseleff — l'apogée de sa réussite materielle et mondaine — puis successivement ceux des rues Povernei, Filantropiei, Romană, Fierari, Griviței, Primăverii, ainsi que les très modestes chambres qui lui servaient à la fois de logis et d'atelier. Le texte est accompagné d'une série de documents journalistiques d'époque et de réproductions inédites d'œuvres de Ștefan Luchian (le dessin intitulé « Dans l'atelier» datant de 1897—1898 et la peinture portant le même titre, réalisée aux environs de 1910) ainsi que des dessins de N. S. Petrescu représentant le peintre devant son chevalet.

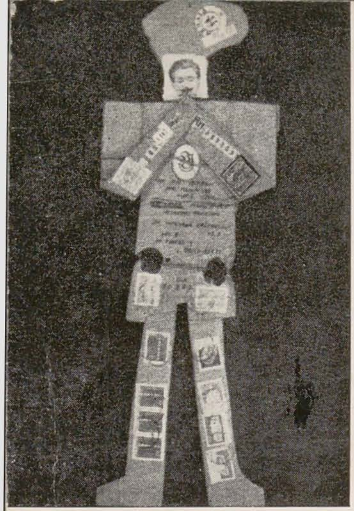
L'atricle de Radu Ionescu **(Il y a cent vingt anées. . . ,** p. 17), basé sur des documents photographiques d'époque, tente de reconstituer l'ambiance de l'atelier de Carol Popp de Szathmáry (1812—1888) « bon peintre, excellent aquarelliste et grand photographe, ouvrant la voie à la photographie roumaine et, sous certains aspects, à la photographie mondiale».

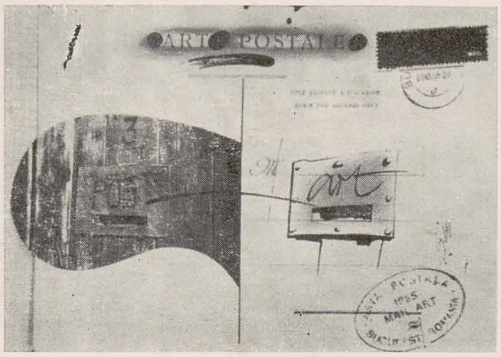
L'article signé par Călin Dan **(Theodor Aman en ville et dans son logis,** p. 19) propose dans une perspective de ce l'actualité une sorte de portrait polyédrique de ce peintre qui — affirme l'auteur — « surprend dans un flux presque ininterrompu d'esquisses, de dessins, d'aquarelles et de tableaux, la vie de l'atelier, une scène dont le protagoniste omniscient est le Peintre». Quelques grilles de lecture superposées au texte permettent d'amender certains lieux communs relatifs au rôle et à la place de Theodor Aman dans l'art de son époque.

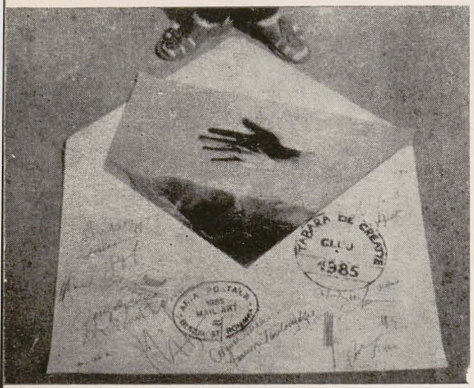
Adrian Silvan Ionescu **(Collections dans l'atelier** p. 21) souligne dans son article le rôle de l'ambiance des ateliers créée par les objets, attentivement décrits dans les œuvres de certains grands artistes (Rubens, Rembrandt, Vermeer), de même que l'activité des premiers collectionneurs d'art et d'objets folkloriques (George Catlin, Carol Popp de Szathmàry) ou militaires (Edouard Détaille, Ernest Meissonier). On trouvera aussi mentionnées des différentes collections d'artistes roumains contemporains tels que: Horea Flămându, Tanasis Fappas, Ion Gheorghiu, Alexandru Gheorghiță, Ion Vlasiu, Gheorghe Adoc, Vasile Grigore, Ion Lucian Murnu, Ion Pacea, Alexandru Țipoia.

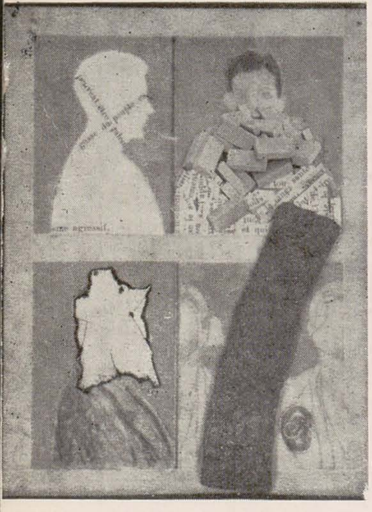
Le critique d'art Alexandra Titu **(L'atelier, un espace privilégié,** p. 25) aborde la problématique de l'atelier moderne et fait des courtes présentations d'ateliers des plasticiens roumains — Ion Irimescu, Ileana Micodin, Șerbana Drăgoescu, Ion Vlasiu, Ion Gheorghiu, Virgil Almășanu, Dionisie Popa, Ileana Balotă, Viorel Mărginean, Horea Flămându, Ilie Boca, Alexandru Chira, Neculai Pădureanu.

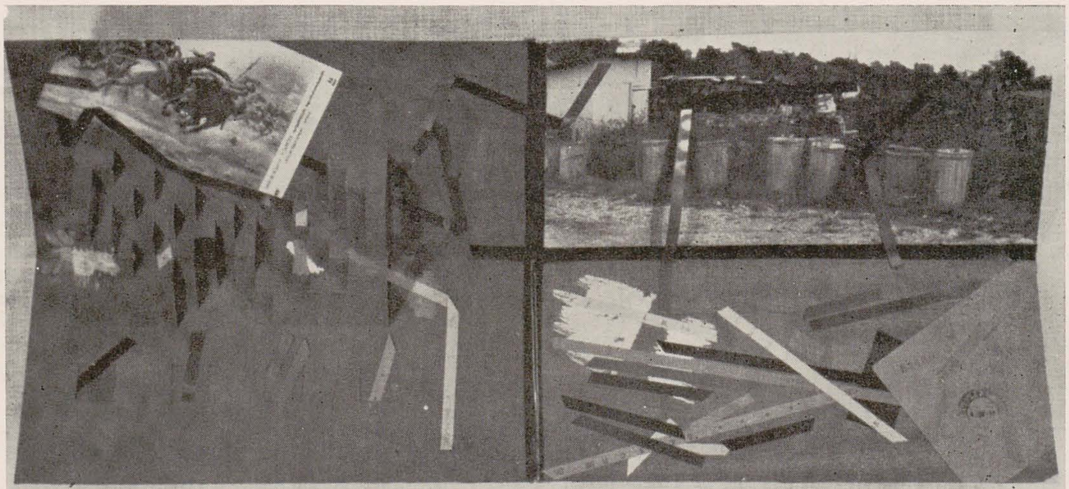
https://biblioteca-digitala.ro

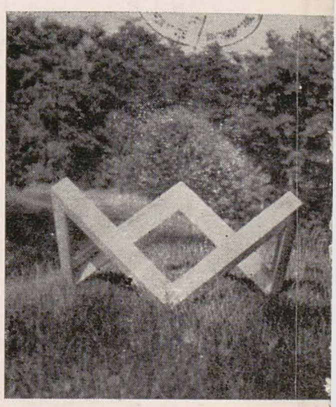


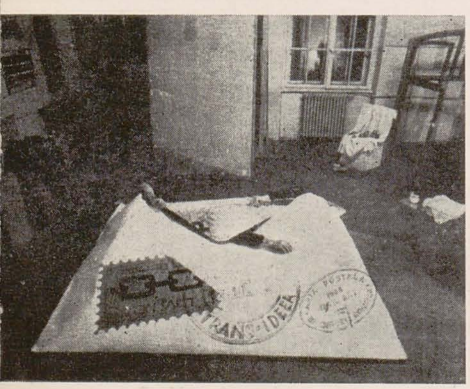


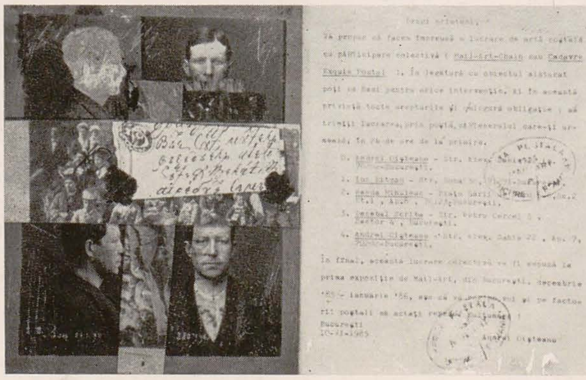




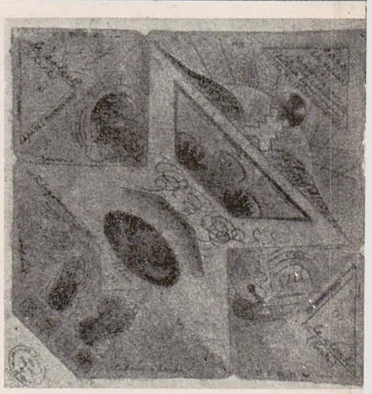


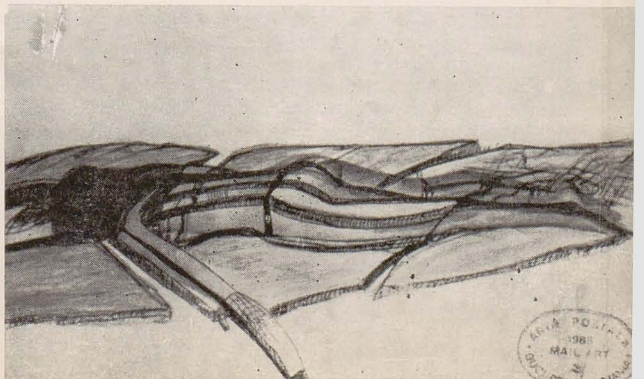






1. ION BITZAN; 2. NAGY LÁJOS; 3. NADINA SCRIBA; 4. WANDA MIHULEAC; 5. TABĂRA TINERETULUI CLUJ-NAPOCA; 6. DAN MIHĂLŢIANU; 7. UJVAROSSY LÀSZLO; 8. CĂLIN DAN; 9, 13. ION BITZAN, WANDA MIHULEAC, ANDREI OIŞTEANU, DECEBAL SCRIBA; 10. MIRCEA FLORIAN; 11 MIHAI ALEXANDRU; 12. CONSTANTIN FLONDOR, IOSIF KIRALY; DORU TULCAN; 14. ALEXANDRU CHIRA; 15. DECEBAL SCRIBA; 16. BOGDAN PROSSI; 17. MARILENA PREDA SÂNC





https://biblioteca-digitala.ro